

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

ТОМ ТРЕТИЙ

ОТ СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОМЕТЕЙ“

1927

Е. М. БРАУДО

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

ТОМ ТРЕТИЙ

ОТ СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ
ДО НАШИХ ДНЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ПРОМЕТЕЙ“
1 9 2 7

Главлит № 72.185 31/X — 26 г. Зак. 772. Тираж 2.000.

31-я типография „Красный Печатник". Изд. „ПРОМЕТЕЙ", Никольская 1/3.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Настоящий третий том «Всеобщей Истории Музыки» заканчивает собой ту часть «Истории», которая посвящена обзору судеб музыкального искусства на Западе. Автор делает попытку довести изложение настоящего тома до наших дней. Конечно, дать исчерпывающую характеристику современного состояния музыкального искусства он не берется. Нам еще не достает исторической перспективы для правильной оценки последних течений в художественной жизни Запада. Но все же усилившийся обмен с западными странами дает нам возможность набросать общую картину коренного переворота в музыкальном творчестве, отражающего огромный социально-политический сдвиг в Европе наших дней. Следуя методу, примененному и в первых двух томах, автор главное внимание уделил исследованию общественно музыкальной структуры эпохи, исходным моментом которой является знаменательная революция 48 года.

Автор считает своим приятным долгом высказать свою благодарность *Н. Д. Браудо* и *Э. А. Берковитцу* за помощь, оказанную ими при чтении корректур и составлении указателей к настоящему тому.

Четвертый том автор предполагает посвятить русской музыке 19 и 20 столетия.

Е. Браудо

Москва, 26 августа 1926 г.

ОТДЕЛ ШЕСТОЙ.

Эпоха Вагнера и Листа.

(1848—1886).

Глава двадцать девятая (первая).

Революция 1848 года и музыка. Р. Вагнер, как идеолог революционной немецкой интеллигенции. Разложение романтической музыкальной школы. Искусство вымирающего класса. Юный Вагнер. Либерально-демократическая струя в немецкой литературе и музыке. Вагнер в Париже. Критика музыкального искусства эпохи «короля-буржуа». Вагнер и Гейне. Романтические оперы Вагнера. Вооруженное восстание в Дрездене и Вагнер. Вагнер и Бакунин. «Искусство и Революция». Мечта о всеискусстве и мировой революции. Проект театра в Цюрихе. Идеология «Кольца». «Тристан и Изольда». Новый взгляд на музыкальную драму. Вагнер, как мыслитель, поэт и музыкант. Революция в области музыкального творчества. Взгляд Вагнера на театр, как общественную трибуну. Байрейт. Влияние Вагнера на музыкальное творчество 19 и 20 века. Вагнер и русская музыка. Борьба против Вагнера. Отказ от вагнеровской художественной идеологии. Значение ее для искусства наших дней.

Революция 1848 года.

Революционная энергия, накопившаяся в тридцатых и сороковых годах, мощно разрядилась в феврале и марте 1848 г. во Франции и Германии. В феврале 1848 года парижские рабочие разбили трон «короля-буржуа», и вслед за этим революционная буря пронеслась по Австрии и Германии. Рабочий класс впервые выступил в буржуазной революции с ясно осознанными требованиями.

Эти знаменательные события имели решающее значение для дальнейшего развития музыкального искусства. Правда, рабочий класс оказался в 1848 г. недостаточно сильным, чтобы использовать одержанную им победу. Ему не удалось самостоятельно или в связи с мелкой буржуазией завершить революцию и обеспечить ее достижения, как это удалось сделать мелкой буржуазии во Франции в 1792 году. Еще меньше суждено было ему создать в революционных бурях прочный фундамент нового пролетарского искусства. Но бурный вихрь 1848 года все же оставил значительные следы в поэзии и в изобразительных искусствах этой эпохи. Имена *Гейне, Фрейлиграта, Гервега* в поэзии, *Курбé* в живописи, *Шеновара* в скульптуре, свидетельствуют о том, что быстро пронесшаяся революция произвела глубокий переворот в идеологии художественного творчества. Выступивший на историческую сцену рабочий нашел свое отражение в искусстве. Когда в Салоне 1851 г. *Гюстав Курбé* (1819 г.—1877 г.) выставил «Дробителя камня» и «Человека с трубкой», он об'явил художественную войну идеализму в

Революция 1848 года и искусство.

живописи и провозгласил реализм, как искусство демократии. «Художник», писал в 1855 г. тот же Курбé, «должен быть не только живописцем, но кроме того, и человеком, одним словом творить жизнь — такова моя цель».

Великая французская революция и музыка.

Вот эта жизненность есть чрезвычайно важное завоевание искусства, последовавшего за революцией 1848 г. Так же, как Великая Французская Революция заставила понять художников и музыкантов, что искусство предназначено не для любования маленьких аристократических салонов, не есть прихоть небольшого круга богатых ценителей, а есть дело всенародное, отражающее коллективное переживание масс, так и теперь, в пятидесятые годы, намечается явный разрыв с утонченным и оторванным от жизни искусством романтиков. Выразителем братских идей Великой Французской Революции является *Бетховен*. Революционные бури сороковых годов взрастили художественную идеологию молодого *Вагнера*.

Зарождение современной музыки.

Социально-организующий характер новой музыки.

Пятидесятые годы 19 столетия являются моментом зарождения современной музыки. От искусства передыдущей эпохи она резко отличается своим социально-организующим характером, своей установкой на массы. Музыкант в новую эпоху творит уже не для аудитории маленького концертного зала, а для народной массы, как таковой. Последняя становится сотворцом художественного произведения, неот'емлемым участником в процессе его создания. Эту, так сказать, народническую теорию музыкального творчества, впервые осуществленную в бетховенских симфониях, последовательно и ярко защищал Р. Вагнер в своих работах.

Послебетховенская эпоха.

В эпоху, непосредственно последовавшую за кончиной Бетховена, только один крупный симфонист пошел по его стопам. То был *Берлиоз*, вспышкой своего таланта озаривший французскую музыку, но пока не оказавший на нее сильного влияния. *Шопен, Шуман, Мендельсон* были чужды героизму и силе бетховенской музыки. Первым, действительно гениальным музыкантом, у которого пафос революционного переживания нашел отклик, был *Рихард Вагнер*. Несмотря на то, что творчество его ограничивалось музыкальной драмой, он был величайшим симфонистом второй половины XIX века. Сжатость музыкального выражения при богатстве средств воплощения наиболее показательна для его музыкального творчества. Последняя характерна также для всей современной музыки.

Жизнь Вагнера.

Вильгельм-Рихард Вагнер (1813—1883), современник Карла Маркса (1818—1883), был свидетелем трех революционных переворотов (1830, 1848, 1871 г.г.). Ни один из представителей западной музыки не был так тесно связан с политической жизнью своего времени, как он. Годы юности и тот период, когда в человеке пробуждается сознательное отношение к окружающему миру, у Рихарда Вагнера протекали под знаком пламенных увлечений радикальными идеями тридцатых и сороковых годов.

Детские годы Вагнера.

Вагнер был сыном мелкого чиновника, воспитывался в мелко-буржуазной среде. Его мать в 1814 г., после кончины отца Рихарда, вышла замуж за актера и драматурга *Людвига Гейера*, человека разносторонне талантливого, оказавшего сильное влияние на развитие в ребенке склонности к театру. Три сестры Вагнера и старший брат его были актерами, а сам Р. Вагнер уже шестилетним мальчиком познакомился с миром кулис. Можно сказать, что ни один из немецких драматургов, кроме *Гете*, не обладал таким большим сценическим опытом.

Первые композиции Вагнера.

К музыке Вагнер пришел кружным путем. Он не был чудо-ребенком, подобно Моцарту, и не возбуждал никаких особенных надежд в отношении своего музыкального таланта. Четырнадцатилетним юношей он под впечатлением шекспировского Гамлета написал первое драматическое произведение трагедию «Лейбальд». Прирожденное влечение к музыкальному искусству

сказалось немного позднее, когда он на одном симфоническом концерте услыхал музыку Бетховена к «Эгмонту». Под сильным впечатлением этой композиции Вагнер решил сочинить музыку к своей собственной трагедии. Начал он учиться музыке совершенно особенным образом, зачитываясь партитурами Бетховена. Для того, чтобы овладеть аппаратом большого оркестра, Вагнер, без всякой теоретической подготовки, стал писать увертюры и симфонии. По вступлении в университет он начал заниматься регулярно с ученым музыкантом и превосходным педагогом *П. Вейнлигом* (1780—1842). Эти занятия продолжались всего полгода, и за такой ничтожный срок Вагнер приобрел отличное знание музыкальных форм. Быстрота усвоения им музыкальных знаний беспримерна в истории. Вагнер так же, как *Берлиоз* и *Лист*, видел в музыке средство выражения чувства, а не самоцель. Поэтому он пришел к музыке не путем изучения ее с исполнительской стороны, как большинство композиторов до и после него, а как поэт, ищущий в музыке эмоционального дополнения к слову. Первые оркестровые и фортепианные произведения Вагнера — фортепианная соната B-dur, ор. 1, соната A-Dur, ор. 4, полонез, ор. 2, фантазия Fis-Moll, 4 увертюры B-Moll, D-Moll, C-Dur с фугой и «Полония» (дань его преклонения перед борцами с русским самодержавием, поляками), а также симфония C-Dur—не характерны для Вагнера, музыкально малозначительны и содержат только случайные намеки на его будущее мастерство. С 1833 по 1839 г. Вагнер скитается в качестве капельмейстера, в начале по северным германским городкам, Вюрцбургу, Магдебургу, Кенигсбергу, а затем по России (Рига, Митава). Случайное сотрудничество за эти годы в одном из передовых журналов того времени сблизило Вагнера с кружком радикально настроенных немецких литераторов, во главе с *Гуцковым*. Последний оказывал молодому Вагнеру поддержку. Вагнер примыкает к группе «Молодая Германия», ведшей ожесточенную борьбу против фантастического и мистического романтизма, но сам он, в своих первых произведениях, находится еще в сильной зависимости от представителей этой школы, особенно *Гофмана*. Концу тридцатых годов (наряду с отдельными неудачными опытами) принадлежат и две первые оперы Вагнера: «Феи» (на сюжет Гоцци, в 1833 г.) и *«Запрет любви»*, обработка шекспировского сюжета. (На ту же тему написан пушкинский «Анжелло».)— Обе оперы не имеют самостоятельного характера. Первая из них подражает романтическим операм *Вебера* и *Маршнера*. Кое-где в отдельных мотивах, как поэтических, так и музыкальных, встречаются прообразы будущих тристановских созвучий и стихов. В «Запрете любви» Вагнер отрывается от немецкой романтической оперы и склоняется в сторону итало-французских влияний. Как музыкально-драматическое произведение «Запрет любви» значительно определеннее и ярче «Фей». Недавняя постановка этой оперы в 1924 г. доказала ее полную жизнеспособность. Партитура «Запрета любви», шедшей при жизни Вагнера лишь один раз, была подарена *Людвигу Баварскому* и могла быть издана лишь в 1913 г. ко дню столетия рождения мастера. Пребывание Вагнера в Риге (с 1837 по 1839 г.) дало возможность развернуться его художественно-организационному таланту. В Риге им впервые были испробованы сценические принципы, впоследствии через 40 лет примененные им в байрейтском театре. Здесь им была начата большая опера «Риенци» на сюжет романа Бульвера, привлекшего Вагнера своими героически либеральными тенденциями. Для постановки этой оперы, требовавшей больших затрат, Вагнер бежал осенью 1839 года без паспорта из России в Париж. Надежды его на Большую парижскую оперу были тщетными, и полное отсутствие каких-либо заработков привели его в 1840 г. в долговую тюрьму. За трехлетнее пребывание в Париже (1839—1842 г.) Вагнером закончен «Риенци», написаны увертюра «Фауст» и романтическая опера

П. Вейнлиг — учитель Вагнера.

Вагнер и „Молодая Германия“.

„Феи“ и „Запрет любви“.

„Риенци“.

Вагнер в Париже. «Моряк скиталец» на сюжет легенды *Гейне*. Большое значение для Вагнера имело знакомство с творчеством новой французской школы, а также детальное изучение симфоний Бетховена, который во Франции был оценен

Сближение с Гейне. раньше и полнее, чем на своей родине. Под влиянием Гейне Вагнер проникается учениями сен-симонизма и тем значительнее расширяет свой умственный кругозор. К первому пребыванию в Париже относятся ряд его литературно-критических работ (фельетоны о парижской опере, небольшой цикл новелл под общим заглавием «Немецкий музыкант в Париже»). В своих статьях Вагнер с гейновской остротой критикует музыку и театр эпохи короля-буржуа. «Всякая строка, выходящая из-под моего пера», писал Вагнер, «была воплем против всей хvдожественной действительности». Блестящий покров парижской оперы не скрывал его от взора полного упадка искусства. Таким образом в начале сороковых годов Вагнер положил основу той острой критике буржуазного искусства и культуры, развитой им впоследствии в ряде обширных трактатов.

Возвращение в Германию. Осенью 1842 года Вагнер возвращается в Германию для постановки своей оперы «Риенци» в Дрездене. Премьера «Риенци» состоялась 20 октября 1842 г. и сопровождалась шумным успехом. Менее удачно прошел «Моряк-скиталец» в Дрездене, и его пришлось снять с репертуара после двух постановок. Причина неуспеха заключалась в новизне музыкальной формы «Моряка-скитальца», где чувствуется тяготение Вагнера к бесконечной мелодии, т. е. к сплошному течению музыкальной мысли в противоположность закругленным «номерам» господствовавшего типа.

Вагнер в Дрездене. С 1843—1849 г. Вагнер занимал пост саксонского придворного капельмейстера в Дрездене. За пять лет своего пребывания на этом посту он проявил огромную энергию в деле реформы оперной сцены. Кроме придворной оперы Вагнер руководил и местным певческим обществом, для которого в 1843 г. написал ораторию «Тайная вечеря». Главное внимание в деле оперной реформы им обращено было на рельефное выделение драматиче-

Театральные реформы Вагнера. ского содержания исполняемого. Столь же серьезную заботу Вагнер проявлял об оркестровом исполнении. Несмотря на злостное противодействие дрезденских музыкальных реакционеров ему в 1846 г. удалось добиться исполнения 9-й симфонии Бетховена. Наряду с театрально-реформаторской деятельностью Вагнер проявляет и большую музыкально-творческую энергию. В 1845 г. он заканчивает новую оперу «Тангейзер» на сюжет немец-

„Тангейзер“. кого сказания XIII столетия о состязании певцов в Вартбурге и более поздней «Песни о Тангейзере», популярной с начала XVI столетия. Премьера оперы состоялась 18 октября 1845 г, под личным управлением Вагнера. На этом первом представлении присутствовал Шуман, который дал об этой опере холодный отзыв.

Стиль „Тангейзера“. «Тангейзер» знаменует собой дальнейший крупный шаг в развитии художественного гения Вагнера. В этой опере он еще более освобождается от старых шаблонных оперных форм, что требовало выработки нового декламационного речитатива, на основе чрезвычайного развития мелодических, ритмических и гармонических элементов. Постановка такой сложной оперы, как «Тангейзер», оказалась во многом неудачной. Впечатление, произведенное этим произведением, было довольно слабое.

„Лоэнгрин“. Следующее по времени произведение Вагнера «Лоэнгрин» в своей сюжетной стороне также заимствовано из средневековых легенд. Если в «Тангейзере» Вагнеру удалось, главным образом, иступление страсти, то в «Лоэнгрине» наиболее восхищает и трогает нежная красота созвучий и чистота колорита. «Лоэнгрин» так же, как и предыдущие оперы, предназначался для постановки на дрезденской королевской сцене. Однако, окончание этой партитуры совпало с знаменательными днями 48 года, и пылкий

художник примкнул к левому революционному крылу немецкого социализма. В этом сближении Вагнера с революционерами 48 года значительную роль сыграла его дружба со вторым капельмейстером дрезденского театра *Августом Рекелем*. Рекель познакомил Вагнера с Бакуниным, тайно проживавшим в 1849 г. в Дрездене под конспиративным именем. На Вагнера Бакунин произвел сильное впечатление. По всей вероятности прав английский писатель *Бернард Шо*, впервые высказавший утверждение, что этот неукротимый бунтарь был прототипом вагнеровского «Зигфрида».

Вагнер и Бакунин.

Активное участие Вагнера в подготовлении дрезденского восстания сказалось главным образом на его выступлениях в собраниях дрезденского «отечественного союза». Далее Вагнер интересовался вопросом о всеобщем вооружении народа. Принимал ли он сам какое-либо участие в уличных боях во время дрезденского восстания, сказать в точности нельзя, но после подавления восстания Вагнеру во избежание ареста пришлось бежать, так как была установлена его связь с Бакуниным. Сначала несколько дней он скрывался в Веймаре у Франца Листа, с которым познакомился еще в бытность свою в Париже, а затем, с помощью добытого Листом фальшивого паспорта, перебрался в Швейцарию. Здесь за пределами досягаемости саксонской полиции Вагнер пробыл 13 лет, пока в 1862 году не получил амнистии. За все эти тяжелые годы эмигрантской жизни ему оказывал сильнейшую поддержку Лист. Всюду Лист горячо пропагандировал вагнеровское искусство и словом (своими блестящими статьями о первых операх Вагнера) и делом (как дирижер и руководитель образцового веймарского театра). В первые годы эмигрантской жизни Вагнер еще горел теми революционными идеями, которые привели его в Швейцарию. Политическая и художественная непреклонность помешали ему вновь занять постоянное место дирижера какого-нибудь оперного театра. Почти ничего он не мог сделать для дальнейшего распространения своих собственных произведений. Заботу о них он предоставил его другу Листу. Последний осуществил в 1850 г. блестящую постановку «Лоэнгрина» в Веймаре.

Вагнер и дрезденское вооруженное восстание.

Бегство в Швейцарию.

Дружба с Фр. Листом.

„Лоэнгрин“ в Веймаре.

С течением годов при неутомимом содействии Листа «Лоэнгрин» и «Тангейзер» стали приобретать большую популярность среди немецкой публики. Но Вагнер-эмигрант уже давно ушел вперед, как художник, и сравнительно мало интересовался успехом своих романтических опер. В тиши одной из отдаленных улиц Цюриха он отдался работе над рядом эстетических трактатов, в которых пытался разрешить вопрос о совокупном произведении искусств, имевшим заменить, по его мнению, обветшавшую и потерявшую всякий художественный смысл музыкально-драматическую форму оперы. Эти коренные воззрения Вагнера были изложены в трех больших работах: «Искусство будущего» (1849), «Искусство и революция» (1849) и «Опера и драма» (1851). В них музыкальную драму Вагнер рассматривает, как явление социальной культуры, а театр, как общественную трибуну, при посредстве которой возможно полное переустройство общественных отношений. Эта глубокая увязка вопросов общественности и искусства — самое важное и ценное для нашего времени в трактатах Вагнера. Во всех этих работах Вагнер заявляет себя решительным противником капиталистического строя, наполняющего театр пресыщенными, усталыми, недоступными полному воздействию искусства людьми. Оздоровление искусства возможно лишь при условии его всенародности; искусство будущего должно действовать не на отдельные наши чувства — слух, зрение — так учил Вагнер под влиянием Фейербаха — а на всю художественную восприимчивость человека в целом, а это возможно лишь при создании произведения всеискусства, об'единяющего отдельные отрасли искусства—слово, живопись, музыку и архитектуру на арене театра. Содержанием этого нового театрального дей-

Успех „Лоэнгрина“.

Теоретические работы Вагнера (1849—1851).

Искусство будущего.

ства может быть только революционный миф, т.-е. символическое представление революционных переживаний масс. Осуществление идей синтетического искусства мыслимо лишь при совершенно свободном творчестве содружеств художников при непосредственном общении с народными массами. Последнее возможно после падения капиталистического строя, уничтожения классовых и экономических перегородок и осуществления коммунистического строя. Так Вагнер в этот момент сильнейшего обострения его художественных замыслов об'единяет революцию эстетическую с социальным переворотом, устанавливая между ними непосредственную связь.

Вагнер о своих работах.

Свои мысли о революции в искусстве Вагнер обращает не к узкому кругу специалистов, а ко всему человечеству и убежден, что они воспламеняюще подействуют на массы. «Всякая моя книга», писал он в 1850 г., «подобна пушечному ядру, направленному на какую-либо твердыню старого искусства. Как только она будет разрешена, я заряжаю свое орудие и действую вновь». Такой ярко-агитационный характер присущ всем теоретическим работам Вагнера за этот период. К основным трактатам в начале пятидесятых годов Вагнер присоединил еще несколько статей и брошюр, в которых пытается набросить план практического осуществления своих идей. Среди этих брошюр наибольший интерес представляет небольшая, мало знакомая даже знатокам Вагнера статья «Театр в Цюрихе».

„Театр в Цюрихе".

В ней Вагнер задается вопросом, почему современные театральные предприятия оставляют совершенно равнодушными народные массы. Он видит главную причину зла в том, что современный театр, есть коммерческое предприятие, а состав его артистов — замкнутый круг профессионалов, никак не связанный с аудиторией. Необходимо вырвать театры из рук частных предпринимателей, преследующих цели наживы, а профессиональных артистов постепенно заменять представителями трудящегося населения. Для подготовки последних к актерской деятельности, должны быть созданы особые школы сценического искусства.

Школа сценического искусства.

Таким образом через небольшой промежуток времени отпадает необходимость содержать актеров-профессионалов. Эти мысли Вагнера, опубликованные им в отдельной брошюре, возымели тот эффект, что к нему стали стекаться со всех сторон любители с предложениями своих услуг для новой революционной сцены. Закончив в 1851 г. свои большие теоретические работы Вагнер почувствовал, что пора перейти от слов к делу. «Со своим писательским периодом я порвал навсегда и безвозвратно и скорее готов покончить самоубийством, чем еще раз взяться за писание статей», пишет он Листу в конце 1853 года.

„Юный Зигфрид."

Уже в 1848 г. Вагнер набросал драму «Юный Зигфрид» на основании материалов, почерпнутых из старо-германских преданий. Рихард Вагнер совершенно верно разгадал, что в этих преданиях отразился процесс закрепощения свободного германца феодальной зависимостью, и в образе светлого героя Зигфрида стремился запечатлеть свое всечеловеческое представление о бесстрашном революционном борце за социальную независимость. Еще в дрезденскую эпоху он обратился к богатейшим северным источникам, и из сопоставления различных саг положительно наново создавал мифологические образы. Отдельная драма разрослась постепенно в четырехчастный цикл «Кольца Нибелунга».

„Кольцо Нибелунга"

Сочинялось «Кольцо» в обратном порядке, чем ныне принятый в его постановке. Сначала написан был текст «Гибели богов» («Смерть Зигфрида»), затем шел сам «Зигфрид», а «Валькирия» и «Золото Рейна» заключали собой цикл. Весь текст был закончен в 1852 г., а в феврале 1853 г. напечатан на правах рукописи для друзей Вагнера. Окончательное опубликование этой тетралогии состоялось десять лет спустя, а последний нотный знак в партитуре «Кольца Нибелунга», Вагнер поставил 27 ноября 1874 года, ровно двадцать шесть лет после того, как сделан был первый набросок «Смерти Зигфрида».

Этот двадцатишестилетний промежуток, конечно, отразился множеством мотивов в тексте «Кольца». «Кольцо Нибелунга» есть памятник двух диаметрально-противоположных жизненных настроений Вагнера. Первый набросок драмы о Зигфриде увлекал Вагнера возможностью развития революционных идей в оболочке мифа. Плодом этого увлечения, как мы уже говорили, явилась большая героическая опера, весьма близкая по своему содержанию к знакомой нам ныне «Гибели богов». Наступившие затем события заставили Вагнера отказаться от работы над этим сюжетом, так как не предвиделось возможности поставить эту оперу. Когда же после бегства Вагнер очутился в Цюрихе, художественный кругозор его столь обогатился, что прежний план героической оперы стеснял его творческое воображение. Первоначально Вагнер прибавил к «Смерти Зигфрида» еще другую драму «Зигфрид», но чем дальше шла его работа, тем более он подходил вплотную к двум северным сагам — к саге о вельзунгах, содержащей повествование о предках Зигфрида, и саге о Брюнгильде—органически связанных с тем же кругом сказаний. Тогда возникает третья драма цикла «Валькирия». Здесь Вагнер смело устанавливает связь между миром богов и судьбой своего героя. Вотан — главный владыка неба, подпав соблазну безграничной власти, источнику мирового зла, обрекает себя и всех богов на гибель. Искупить мировое зло, снять с мира печать проклятия, связанного с грехопадением богов, может только герой, чуждый этому соблазну. Эта идея спасения богов человеком — идея в основе революционная, атеистичная и противоположная христианской идее искупления божеством. Революционер - Вагнер, остался верен себе, обрекая такую попытку на трагическое крушение. Всякая власть, всякое насилие над естественными инстинктами человека в его глазах были неизлечимым злом, потому, что человек по своей природе добр и чужд тех властолюбивых побуждений, которые держат в плену своем весь мир. Чтобы еще рельефнее подчеркнуть основу своей философии Вагнер счел необходимым предпослать своим трем драмам особый пролог. Пролог, по замыслу Вагнера, должен был показать зрителю источник мирового зла и дать ему понять, что уничтожение насилия возможно лишь путем создания нового мира на основе справедливости и братства. Любопытно, как представлял себе Вагнер исполнение столь сложного произведения, совершенно не укладывавшегося в рамки тогдашнего немецкого театрального искусства. Только четверть века спустя Вагнеру удалось осуществить идею особого «Дома Торжественных Представлений», открытого впоследствии постановкой «Кольца». Но в 1852 году Вагнер еще и помышлять не мог о создании постоянного театра для своих собственных произведений. Тем не менее он решительно отказывается превратить свои постановки в обычное оперное зрелище. С первого же момента создания «Кольца» Вагнер мыслил исполнение своей трилогии в виде народного торжества. «Здесь, в Цюрихе, я построил бы на лужайке, близ города, из досок и балок временный театр по особому плану и снабдил бы его необходимыми сценическими приспособлениями и декорациями»; так писал Вагнер 20 сентября 1852 года одному из своих дрезденских друзей; «затем, я отыщу себе подходящих певцов и приглашу их на шесть недель в Цюрих. Хор составляется из местных любителей, среди которых встречаются люди с прекрасными голосами и превосходными сценическими данными. Оркестр будет состоять из местных сил, и я разошлю приглашения друзьям на предстоящее торжество. Студенчество, члены певческих обществ будут приглашены послушать три постановки моих драм в течение одной недели. После третьего спектакля мой театр будет разрушен, я сожгу свою партитуру и скажу присутствующему народу: «Вы видели, что я сотворил. Теперь следуйте моему примеру». В этих словах сказался весь тогдашний Вагнер с его горячей уверенностью в инстинктивную способность народных

Окончание „Кольца“.

„Гибель богов“.

„Валькирия“.

Идеология „Кольца“.

Исполнение „Кольца“, как народное торжество.

Временный театр в Цюрихе.

масс воспринимать новую музыку. Вторая половина пятидесятых годов (1855—1859) была периодом глубокого внутреннего перелома мировоззрения Вагнера, приведшего его от прежнего оптимизма и веру в добрую природу человека, в духе философии Фейербаха, к противоположной философской доктрине отрицания воли к жизни, как высшей мудрости. Огромное значение для этого переворота имело случайное ознакомление Вагнера в 1854 г. с книгой *Артура Шопенгауэра* «Мир, как воля и представление». Вагнер сразу увлекся мыслью Шопенгауэра о том, что всякому великому поэту присуще сознание призрачности явлений, и что оно представляет истинный смысл всякого трагического произведения. Усвоив себе содержание Шопенгауэрского трактата, Вагнер сделался убежденным сторонником этой философии. Но область его эстетической мысли все же оставалась незатронутой никакими влияниями. Здесь он остается совершенно самостоятельным мыслителем. Новые художественные планы вновь овладели в середине пятидесятых годов художественным воображением Вагнера. Едва закончено было «Золото Рейна», как глубокое потрясение личного характера заставило его обратиться к новому сюжету, любовной трагедии «Тристан и Изольда». План ее на некоторое время соревнует с начатыми работами над «Кольцом Нибелунга»: «Я должен, во имя прекраснейшей мечты своей о Юном Зигфриде, закончить свои нибелунговы пьесы», так писал Вагнер в начале 1854 года Листу, «но я никогда не испытывал полного счастья любви и хочу поставить памятник этой сладкой мечте. В голове у меня сложился план новой драмы «Тристан и Изольда», моей самой простой, но кровью сердца наполненной музыкальной драмы». Материалом для нее послужил опять средневековый эпос-поэма Готфрида Страсбургского (XIII век), коренным образом переработанная Вагнером. В «Тристане» философия пессимизма, почерпнутая из чтения Шопенгауэра и незнакомая ему еще во время создания «Кольца», разрослась в поэму любви и смерти, единственной во всей мировой литературе. Вагнер впоследствии высказывал опасение, что музыка «Тристана» при надлежащей передаче в состоянии будет свести слушателей с ума. Такой крайней точки напряжения достигла теперь его творческая энергия.

Знакомство с философией Шопенгауэра.

Пессимизм „Тристана“

„Тристан и Изольда“.

С внешней стороны жизнь Вагнера складывалась крайне неблагоприятно. «Я готов бежать в Америку, или куда угодно, лишь бы раздобыть средства к окончанию «Кольца», так писал он в январе 1859 года. В марте того же года он переезжает из Цюриха в Венецию, чтобы здесь закончить партитуру «Тристана и Изольды». Но саксонское правительство неожиданно требует выдачи беглеца. Вагнер вновь пытается найти свое счастье в Париже. Здесь друзьям его музыки, имевшим влияние на Наполеона III, удалось добиться постановки «Тангейзера» в новой редакции на сцене Парижской Большой Оперы. Отвратительный и бессмысленный скандал, устроенный «золотой» молодежью на парижской премьере «Тангейзера» (1861), обратил в ничто колоссальный труд, положенный на постановку этого спектакля. С Парижем у Вагнера все счеты были теперь покончены. После трех представлений «Тангейзера» сняли с репертуара. Среди парижских художников и поэтов Вагнер все же нашел ряд горячих ценителей, пропагандировавших его среди французской публики. 1861 и 1862 годы были, пожалуй, самыми трудными годами в жизни Вагнера, и как раз в это время с непостижимой ясностью духа он приступил к сочинению самой жизнерадостной своей оперы «Мейстерзингеры».

Вагнер в Венеции.

Провал „Тангейзера“ в Париже.

1861—1862.

Еще при сочинении «Тристана» Вагнер рассчитывал, что эта поэма любви окажется более удобной к постановке, чем громоздкое «Кольцо», но годы шли, и немецкие театры, охотно ставившие ранние оперы Вагнера, которые неизменно давали полные сборы, не проявляли никакого интереса к «сумасшедшему Тристану». Оставалось поэтому надеяться на успех ко-

Неуспех „Тристана“.

мической оперы «Мейстерзингеры», обозначающей вершину немецкой комедии вообще. В 1862 году Вагнер заключил договор с издателем *Шоттом* на издание им еще пока неоконченных «Мейстерзингеров». Но работа двигалась туго, и Шотт в конце концов отказался выплатить следуемую сумму. Вагнер очутился в совершенно безвыходном положении. Гонимый нуждою он предпринял обширные концертные поездки по различным городам Германии и Австрии. Как гениальный дирижер он имел огромный успех у публики, но материальные результаты равнялись нулю. К счастью, Вагнером в конце 1862 года было получено предложение русского филармонического общества в Петербург. Посредником между обществом и Вагнером в данном случае послужил его восторженный поклонник и пропагандист *А. Н. Серов* (1820—1871 г.). Обстоятельства этой поездки обследованы русскими авторами Е. М. Браудо, С. С. Поповым и Н. Ф. Финдейзеном. В Петербурге и Москве в феврале и марте 1863 г. Вагнер исполнял исключительно симфонии Бетховена и отрывки из его музыкальных драм: «Моряк Скиталец», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» и нигде еще не исполнявшиеся номера из «Мейстерзингеров». Как композитор и дирижер Вагнер имел успех из ряда вон выдающийся, но все же его музыка не пустила глубоких корней в России. В своей автобиографии «Моя жизнь» Вагнер рассказывает о неожиданном для него энтузиазме публики и прессы, встреченном им в России. Но Вагнер заблуждался, видя в этом признак продуманного художественного отношения к себе. В России единственным и совершенно одиноким «вагнерианцем» был А. Н. Серов. Передовые же деятели новой русской музыкальной школы *Даргомыжский, Балакирев и Бородин* отнеслись к Вагнеру с полной холодностью и вовсе не признавали его музыкального гения. Но самый прием в Петербурге и Москве был блестящим. В виде курьеза можно отметить, что в связи с приездом Вагнера в Россию тогдашним «третьим отделением», ведавшим политическим сыском, было установлено особое наблюдение за Вагнером, как за опасным иностранцем. Подлинные донесения агентов охраны по надзору за Рихардом Вагнером были найдены и опубликованы в 1922 году при разборе архива департамента полиции.

В виду успеха своей поездки по России Вагнер предполагал ежегодно дирижировать в Петербурге и Москве, но внезапно 2 мая 1864 года получил от молодого баварского короля Людвига II предложение переселиться в Мюнхен для осуществления своих художественных реформ. Неуравновешенный и романтически настроенный Людвиг был одним из восторженных поклонников Вагнера, ценившим его гениальный поэтический дар. Благодаря его настойчивости 31 марта 1865 года в Мюнхенской опере пошла премьера «Тристана и Изольды», для которой была затрачена колоссальная сумма денег. Оркестром дирижировал гениальный ученик Вагнера и Листа *Ганс Бюлов* (1830 — 1894 г.). Заглавные партии исполняла чета певцов *Мальвина* (1825—1904 г.) и *Людвиг* (1836—1865 г.) *Шнор-фон-Карольсфельды.* В истории современной музыки «Тристан» является краеугольным камнем. Уже с первых тактов прелюдии открывается новый музыкальный мир. Музыка «Тристана», при невероятной роскоши мелодического и гармонического содержания, обставлена сравнительно простыми исполнительскими средствами. Оркестровый аппарат «Тристана» совершенно не отличается от состава «Лоэнгрина», но зато значительно превосходит его по интенсивности и виртуозности использования музыкальных красок.

Мюнхенская постановка вызвала взрыв энтузиазма только у избранных друзей Вагнера. Публика баварской столицы осталась совершенно равнодушной к реформаторским планам Вагнера, и когда Людвиг, не считаясь с тяжелым положением страны, задумал построить специальный вагнеровский театр по плану знаменитого архитектора *Семпера* ему пришлось встретить

организованный отпор «общественного мнения». Под давлением «народного» протеста (на самом деле реакционных баварских кругов) Вагнеру пришлось покинуть Мюнхен и поселиться в начале 1866 г. в уединенном местечке Трибшен у Фирвальдштедтского озера. История изгнания Вагнера из Мюнхена описана в чрезвычайно удачном сатирическом стихотворении поэта-революционера *Гервега,* его убежденного сторонника. Несмотря на изгнание Вагнера из Мюнхена 2 июня 1868 года с величайшим успехом впервые выпавшим на долю пятидесятилетнего мастера, прошла премьера «Мейстерзингеров». В течение ближайших двух лет «Мейстерзингеры» обошли почти все немецкие сцены и доставили их автору бóльшую популярность, чем все его прежние оперы вместе взятые.

„Мейстерзингеры“.

Этим небывалым успехом «Мейстерзингеры» обязаны отлично скомпанованному тексту. Вагнер воскрешает быт немецких бюргеров XVI столетия и рисует его с мягким юмором. Поэт Ганс Закс, центральная фигура «Мейстерзингеров», дан Вагнером в очень живом изображении, вполне правдивом с исторической точки зрения. С музыкальной стороны эта партитура имеет столь же ярко выраженные особенности, как «Тристан». В противоположность утонченной хроматике последнего Вагнер в «Мейстерзингерах» с особой энергией пользуется диатоникой, оказывая особенное предпочтение до мажору. На письме «Мейстерзингеров» определенно чувствуется влияние старых мастеров, особенно *Иоганна Себастиана Баха,* отца немецкой полифонии. Ни в одном из произведений Вагнера так блестяще не разрешен вопрос о ведении диалога в связи с неизменно развивающейся полифонией, как

Стиль „Мейстерзингеров“.

в этой опере. Годы пребывания в Трибшене после периодов постоянных скитаний дали Вагнеру возможность сосредоточиться над «Кольцом Нибелунга». Наряду с этим Вагнером был написан около 1870 г. ряд глубокомысленных исследований, среди которых особенно важен этюд «Бетховен» (к столетию со дня рождения композитора). Эта книга одна из проникновенных характеристик Бетховена, несмотря на некоторую предвзятость идеи о том, что Бетховен предтеча музыкальной драмы. Изучения достойна небольшая, но крайне содержательная статья Вагнера о дирижировании, появившаяся весной 1869 года и освещающая его собственные дирижерские приемы. К этому времени относится также сближение Вагнера с философом

Сближение с Ницше.

Фридрихом Ницше (1844—1900 г.). В Трибшене Вагнер начал диктовать своей второй супруге, дочери Листа, Козиме (родилась в 1837 г.) свою автобиографию «Моя жизнь». Главные надежды, которыми жил в своем уединении Вагнер, было его желание осуществить идею особого театра для постановки «Кольца». «Я хочу добиться одного», писал он в ноябре 1870 года, «постановки «Кольца», как оно было задумано мною». От своего театра Вагнер решил отстранить даже тень каких-либо предпринимательских расчетов. Самое участие в театральных представлениях не должно было быть связано ни с какими-либо выгодами для артистов, так как доступ в театр предполагался быть бесплатным. В поразительно короткий срок еще в Трибшене Вагнер

План торжественных представлений.

разработал план будущих торжественных представлений, а также сделал набросок театрального здания. Внутренность театра воспроизводила форму античного, так что с любой точки одинаково хорошо видна была сцена. Оркестр вагнеровского театра скрыт от взора зрителя, самая же сцена отделена от зала широким просцениумом и боковыми перегородками с декоративными колоннами, повторяющимися вдоль рядов, создает величественность всем движениям актеров. Благодаря поддержке небольшого круга друзей Вагнеру удалось собрать необходимую сумму для постройки «Дома Торжественных Представлений» в небольшом баварском городке Байрейте, живописно расположенном у подножия горной цепи. 22 мая 1872 года торжественно был заложен вагнеровский театр, а в 1876 году состоялось первое предста-

вление полного «Кольца Нибелунга». Вагнеру удалось об'единить для этой постановки лучшие германские силы и заставить их проделать сложнейшую подготовительную работу. Успех «Кольца» был полный, решительный и несомненный. Однако, после окончания первых торжественных представлений оказалось, что они дали огромный дефицит, и Вагнер отказался верить в дальнейшие постановки «Кольца». В момент величайшего упадка духа, Вагнер хотел навсегда покинуть Германию и переселиться в Америку.

Открытие байрейтского театра.

Для покрытия задолженности байрейтского «Дома Торжественных Представлений» Вагнеру пришлось разрешить повсеместную постановку «Кольца» и предпринять большую концертную поездку с целью составления нового денежного фонда своего театра. Кроме того, для идейной поддержки дела ближайшим сотрудником Вагнера *Г. Вольцогеном* (род. в 1848 году) основан был журнал «Байрейтские листы» и совместно с другими энтузиастами Вагнера «Всеобщий вагнеровский союз». В этом журнале сам Вагнер написал ряд статей, характеризующих проблемы нового театра, культуры и философии. В статьях последнего вагнеровского периода ценны, главным образом, его музыкально-аналитические соображения. Что касается общей идеологии, то Вагнер, пламенный революционер и атеист сороковых и пятидесятых годов, выступает здесь сторонником крайнего национализма и мистического идеализма, с которыми он тщетно старается примирить свое прежнее революционное мировоззрение. Последние литературно-философские работы Вагнера все же очень важны для оценки его отношения к театру, как средству нравственного возрождения человека. Прежнее понятие всенародности театрального зрелища Вагнер ограничивает искусственным понятием нации, круга посвященных, избранных, составляющих сплоченную массу. Для Вагнера этого времени театр по своему назначению приближается к храму. Отсюда и тот характер сценического священнодействия, который он придает своему последнему произведению «Парсифаль» (1882 г.) на сюжет средневекового романа. Оторвавшись окончательно от массового слушателя Вагнер в последний период своего творчества становится художественным идеологом буржуазной немецкой интеллигенции, развернувшейся и окрепшей после войны 1870 года, но недовольной своим социальным положением и склонной вследствие этого к романтическому мистицизму. Бывший сторонник коммунизма, видевший спасение в мировой революции, в эпоху политического и промышленного империализма Германии, дошел до резкой антисемитской пропаганды и писания политических памфлетов (комедия «Капитуляция») на французских коммунаров 1871 года!

„Байрейтские листы“

Последние литературные работы Вагнера.

Вагнер-идеолог буржуазной интеллигенции.

„Капитуляция“.

Последнее произведение Вагнера «Парсифаль» лишено острых контрастов и сильных конфликтов. Влияние старых мастеров, ощущаемое в «Мейстерзингерах», проявляется в «Парсифале» еще сильнее, при чем особенно ясно сказывается в ней обаяние чистого хорового стиля XVI столетия. Оркестр, более богатый, чем в «Мейстерзингерах», использован здесь в отношении монументальной звучности духовых и мягкости струнной группы. Несмотря на большое богатство гармоний «Парсифаля», все же нельзя отрицать, что драма-мистерия значительно уступает в свежести музыкальных мыслей прежним работам Вагнера. Согласно воле автора право постановок «Парсифаля» было закреплено за байрейтским «Домом Торжественных Представлений», и достоянием широкой публики «Парсифаль» сделался лишь спустя тридцать лет после смерти Вагнера в 1913 году, когда прекратилось авторское право на это произведение. Исполнен был «Парсифаль» впервые в Байрейте 26 июля 1882 г. под управлением мюнхенского дирижера *Германа Леви* (1839—1900 г.), а затем повторен шестнадцать раз подряд. Успех этой музыкальной драмы обеспечил существование байрейтского театра, непрерывно просуществовавшего до 1914 года, а затем возобновившего свои

„Парсифаль“.

Байрейт.

представления в 1924 г. Утомленный волнениями Вагнер после окончания байрейтских торжеств уехал отдыхать в Венецию. Здесь он скончался 13 февраля 1883 года. Смерть его постигла в момент работы над статьей «О женственном начале в человеке». Прах Вагнера погребен в Байрейте в саду его виллы.

Кончина Вагнера.

Список сочинений Вагнера.

Музыкальное наследство Вагнера обнимает 13 опер и музыкальных драм: «Феи» (1833), «Запрет любви» (1834), «Риенци» (1837—1841), «Моряк Скиталец» (1842), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Кольцо Нибелунга» (тетралогия 1848—1874 — «Золото Рейна», «Гибель богов», «Зигфрид» и «Валькирия»), «Тристан и Изольда» (1859), «Мейстерзингеры» (1868), «Парсифаль» (1882). К этому списку необходимо прибавить целый ряд камерных композиций, большей частью опубликованных после смерти Вагнера: 7 музыкальных номеров к «Фаусту» Гете, 8 концертных увертюр (B-Moll, D-Moll, C-Dur, «Полония», «Колумб», «Rule Britannia»), — все юношеские произведения (1832—1837), напечатанные после смерти Вагнера—увертюра «Фауст» (1842), впоследствии перередактированная в 1859 г., три торжественных марша для большого оркестра, чудесная оркестровая идиллия «Зигфрид» (1869), 5 замечательных романсов для голоса и фортепиано на слова Матильды Везендонк. В полное собрание литературных работ Вагнера входят десять томов (первое издание 1871—1883 г., шестое издание в 1913 г. с двумя дополнительными томами). Собрание сочинений Вагнера содержит все драматические тексты, большое число публицистических и музыкально-критических статей, три большие работы по теории театра, несколько беллетристических произведений, пять новелл, автобиографические заметки, материалы, относящиеся к выполнению идеи «Торжественных Представлений» и лирические стихотворения Вагнера. Часть литературных работ Вагнера переведена на русский язык (см. библиографический указатель в конце главы). В 1911 году вышла большая автобиография Вагнера, «Моя жизнь», заканчивающаяся 1864 годом (имеется русский перевод). Собрание богатой переписки Вагнера выходило первоначально отдельными томами, а в настоящее время об'единено в издании Брейткопфа и Гертля (письма Вагнера переведены частью на русский язык). Гений Вагнера при жизни расколол весь музыкальный, отчасти и культурный, мир на два лагеря: яростно ему враждебный, с одной стороны, и неумеренно его превозносивший, с другой. Злостно-отрицательная критика Вагнера, исходившая иногда от довольно крупных музыкантов и неумолкавшая до самой его смерти, ныне потеряла всякое значение и не представляет даже исторического интереса, как для исторической оценки безразличны отрицательные отзывы о симфониях Бетховена. Но образ Вагнера оказался искаженным его неумеренными поклонниками «вагнерианцами» преимущественно из аристократических слоев и отчасти из интеллигентского круга, видевших в Вагнере не только великого музыканта и мыслителя искусства, но и основателя новой религиозной философии на чисто националистической основе. Все споры и возбуждения, вызванные творчеством Вагнера, доказывают с несомненностью огромную впечатляющую силу его искусства и мысли. Действительно в лице Вагнера мы имеем разнообразно одаренного гения, завершающегося, и в музыкальном, и в литературном, и в философском отношении в эпоху романтизма. Вагнер, одинаково одаренный, как поэт и музыкант, обходился без посредства либреттиста и благодаря этому имел возможность полностью слить свои музыкальные и драматические замыслы. В точности известно, что для некоторых важнейших сцен Вагнер сочинял одновременно и текст и музыку. Есть также полное основание полагать, что свои драматические тексты, издаваемые им обыкновенно раньше партитур, Вагнер мыслил в определенной музыкальной оболочке. Совершенно верно замечает *Чемберлен,* что при оценке Вагнера

Литературное наследие Вагнера.

Оппозиция против Вагнера.

Вагнер—поэт и музыкант.

нужно иметь в виду, что его драматический гений проявляется в чисто личном инстинкте, требовавшем одинакового воплощения, как в слове, так и в звуке. Такой индивидуальной особенности мы не встречаем ни в одном композиторе. Ссылка на античную трагедию, обыкновенно приводимая при оценке Вагнера, не может считаться убедительной, так как музыка в греческой трагедии играла незначительную и подчиненную роль.

Общехудожественное значение Вагнера.

Оценить художественную реформу Вагнера в пределах всеобщей истории музыки почти невозможно, так как пришлось бы затронуть область литературы и философии, но все же, охватывая весь разнообразный комплекс вагнеровских влияний, мы должны признать, что наиболее глубокий след его творческий гений оставил в музыке: Вагнер был по преимуществу музыкантом и возврат к до-вагнеровскому письму в музыке после него совершенно немыслим. Полный переворот он произвел также в области исполнительской—дирижерской, где им упрочены были новые приемы. Вагнер с первых шагов своей деятельности, сначала бессознательно, а потом все с большей и большей ясностью, стремился создать новую драму из духа музыки. Идея эта существовала уже давно, с начала XVII столетия, но до Вагнера не было высказана с такой последовательностью и зрелостью мысли. Его предшественники — старые флорентинцы и венецианцы XVII столетия, композиторы эпохи Великой Французской Революции — *Глюк, Гретри* — также стремились к осуществлению союза между звуком и словом, к осмысленной драматургии, но суть дела в том, что никто до Вагнера не проявил такого огромного размаха созидающей мысли, как он.

Рождение драмы из духа музыки.

Слово и звук в музыкальных драмах Вагнера.

Вагнер подчиняет слово и звук драматическому замыслу. Этот драматический замысел рассчитан на максимальную грандиозность впечатлений, господствующих в музыкальной драме. Все прежние столетиями сложившиеся построения оперы, основанные с одной стороны на известном равновесии трех ее начал, связного пения, речитатива и оркестра, Вагнер считает устаревшим и ненужным. В том, что автор либретто находился в полном подчинении у композитора, и что самая форма либретто приспосабливалась к требованиям музыкально-метрического порядка, Вагнер видел величайшее заблуждение. И музыка, и слово взаимно дополняют друг друга. Музыка, по образному выражению Вагнера, есть начало женское и нуждается в оплодотворении мужским началом, поэзией. Внутренняя устойчивость музыкальной драмы может быть достигнута только тем, что самый текст не будет содержать ничего антимузыкального, того, что не может быть передано средствами музыкального выражения. Последнему уже совершенно чужды все случайные явления жизни, истории, быта. Музыка — это чистое проявление человеческих страстей и чувств, и следовательно, содержание музыкальных драм может быть только стихийное выражение жизненного чувства. Сценический образ и музыка — это две стороны, слуховая и зрительная драматического восприятия. При таком понимании музыкальной драматургии Вагнер решительно отвергает все музыкальные формы старой оперы, наотрез отказывается от прежних «законченных номеров», разбивающих цельное оперное произведение на отдельные куски. Целью Вагнера было окончательно преодолеть схематизм, внутреннее неправдоподобие (внешнего правдоподобия, конечно, в музыкальной драме также быть не может), искусственное замедленное развертывание драматического действия старой оперы. В использовании оркестра Вагнер шел, по его собственному признанию, по следам Бетховена, признавая его музыкальным драматургом, так как носителем драматического действия в симфониях Бетховена являются его темы, а симфоническая разработка соответствует драматическому построению. Мечтой Вагнера было соединение симфонии с видимым сценическим действием при посредстве слово-пения. Для обоснования этой мысли Вагнер создал свою теорию про-

Роль музыки.

Вагнер и опера.

Симфонизм Вагнера.

исхождения слова из музыки, несостоятельную с филологической точки зрения. Однако, он был совершенно прав, всемерно подчеркивая первоначальное единство слова (поэзии), звука (музыки) и жеста (драматического танца). Вагнер полагал, что это единство было осуществлено лишь однажды в древнегреческой трагедии.

Бесконечная мелодия.

Как мы указывали выше приемы музыкальной драматургии, которые обычно связываются с представлением о зрелом Вагнере, бессознательно применялись им в его ранних операх. Основной прием его заключается в идее бесконечной мелодии, то-есть такого непрерывного музыкального тока, который ни на одно мгновение не допускал ослабления восприимчивости слушателя. Как прирожденный симфонист, Вагнер изумительно владел искусством тематической разработки и обладал только симфонисту знакомым чувством музыкального единства звукового материала, зачастую охватывающего грандиозные драматические сцены. Уже в ранних произведениях Вагнера его музыкальная мысль движется сплошной волной, как и сценическое действие. В «Моряке-Скитальце» (1842) Вагнер порывает с обычными «номерами» прежней оперы, и здесь же мы впервые наблюдаем появление особого, крайне для него характерного приема пользования так называемым «лейт-мотивом». Этот прием тоже несовсем нов в истории оперы и не может считаться исключительным достоянием Вагнера. Уже при самом зарождении оперы, во времена *Монтеверди,* ощущалась потребность в планомерном использовании, определенных своей характерностью и врезающихся в память, мелодических

Лейтмотив.

оборотов, а иногда и гармоний для обрисовки какого-нибудь действующего лица или явления. Когда на протяжении драмы встречается упоминание о данном лице или явлении, то возвращение определенного мотива или гармонии неизбежно вызывает у слушателя воспоминание о соответствующих сценических образах. Такими символическими музыкальными формулами-словами можно разрешить одну из труднейших задач оперы, передачу внутреннего состояния действующих лиц, недоступную сценическому воплощению. Но довагнеровская опера, совершенно не располагавшая средствами большого симфонического стиля, только слабо и случайно пользовалась этим приемом, требующим большой музыкально-организаторской выдержки и гибкости тематического изобретения. В создании таких характерных мотивов, в их сопоставлении, разработке, в умении составлять из них музыкальную

Ницше о музыке Вагнера.

ткань драмы Вагнер проявил величайшую гениальность. Когда-то *Ницше* поразительно верно заметил, что Вагнер заставил в звуках говорить все, что до него не находило звукового выражения. Даже у рассвета, ущелья, леса, тумана, горных вершин, лунного света, мрака он подметил одно тайное желание — желание звучать. И действительно крайняя музыкальная насыщенность и напряженность вагнеровских лейт-мотивов почти математически точно действуют на слушателя. Как это часто бывает в истории лицо, практически усовершенствовавшее какое-либо открытие, считается его изобретателем. Вот почему самое представление лейт-мотива обычно связывается с Вагнером.

Лейтмотивная техника „Кольца“.

Вершиной лейт-мотивной техники Вагнера мы считаем партитуру «Кольца Нибелунга». Здесь лейт-мотивная ткань, организующая музыкальное богатство драматических и изобразительных (различные явления природы) моментов и дающая возможность слушателю разобраться в обилии художественных впечатлений, доведена до полного совершенства. Однако, незадолго до окончания «Кольца» у Вагнера начинает обозначаться и другая склонность к пользованию формами классического ансамбля, то-есть одновременного пения нескольких действующих лиц, на первый взгляд противоречащими принципам лейт-мотивной техники и бесконечной мелодии. Но это противоречие кажущееся. Если в «Мейстерзингерах», где отчетливо проявляется эта склон-

ность, мы встречаем ансамбль пяти действующих лиц, знаменитый квинтет в третьем акте, то оно обусловлено вполне естественной обстановкой действия в момент созерцания и внутренней концентрации. В тех же «Мейстерзингерах» Вагнер также широко пользуется приемами полифонического письма для целых сцен. Здесь сказывается несомненное влияние баховского стиля на Вагнера. «Мейстерзингеры» писались в начале шестидесятых годов. В 1851 г. начало выходить полное собрание сочинений Баха (издание Баховского общества), в котором деятельное участие принимал друг Вагнера Франц Лист. Влияние Баха на Вагнера совершенно очевидно для музыкально-исторической науки. Несомненно также, что в гармоническом отношении Лист повлиял на «Тристана». Постепенно от крайне свободного голосоведения Баха Вагнер переходит к изучению чистого хорового стиля XVI столетия, отразившегося на последней его работе «Парсифаль». Свободное пользование разнообразными приемами давало ему возможность создавать до предела насыщенную музыку и воздействовать не только на музыкальную драматургию, но и на симфоническую музыку будущих поколений. Вагнер был чрезвычайно начитанным и образованным музыкантом, восприимчивым к посторонним влияниям (Бетховен, Беллини, Маршнер, Спонтини — в его ранних произведениях, Берлиоз, Шопен, Лист, Бах — в зрелый период), его сильный, самостоятельный гений легко справлялся с этими воздействиями на его творчество, и самобытность Вагнера, как музыканта, почти совершенно не заслоняется от нас какими-либо посторонними наслоениями. У Вагнера наряду с нарушением симметрических форм мы встречаем чистые типы песни («Тристан», «Мейстерзингеры», «Парсифаль»), танца («Мейстерзингеры»), даже превосходно разработанные фуги (двойная фуга в конце II акта «Мейстерзингеров») и т. д. Доведя до крайних пределов симфонические ресурсы своей музыки Вагнер заменяет старые формы увертюры и оркестрового антракта в своих музыкальных драмах симфоническими прелюдиями. Оркестровым пьесам Вагнер обычно придает характер симфонического аллегро с сокращенной разработкой. Таким образом, сохраняя в основных чертах сонатную форму, он открывает широкий простор для насыщенного поэтическим содержанием симфонизма будущего. Поэма — господствовавшая в конце XIX и в начале XX столетия форма симфонического письма — в такой же мере обязана своим существованием Вагнеру, как и Листу.

Пользование ансамблем.

„Мейстерзингеры“.

Влияние Баха.

Полифония у Вагнера.

Вагнеровские оркестровые прелюдии.

Обаяние вагнеровского гения сказалось не столько в замкнутом кругу оперного творчества, сколько на всем музыкальном протяжении в целом. С течением времени «вагнеризовалась» и симфония, и песнь и даже камерная музыка, но настоящей оперной школы Вагнер в конечном счете не создал. Общее музыкальное влияние Вагнера об'ясняется тем, что он до крайнего предела использовал имевшиеся в его время средства музыкального выражения. Как художник он принадлежал к числу «экспрессионистов», то-есть к числу тех музыкантов (как Бетховен, Берлиоз, Лист, Шуман), у которых преобладала не зодческая фантазия, а стремление к передаче чувства в музыке. Вагнер, обладавший изумительным даром находить яркие ритмические формулы, эмоционально непосредственно действующие на слушателя, благодаря личным особенностям своего гения был предназначен к созданию «экспрессионизма» в музыке, поэтому «об'яснить» его музыку можно только исходя из чувственно-драматических переживаний. Сам Вагнер почти никогда не говорил о технической стороне своего творчества, но зато подробно распространялся об эмоциональном содержании своих музыкальных драм. Однако за этой кажущейся полной свободой музыкального выражения кроется огромная и глубоко продуманная архитектурная мысль. Повидимому сильнее всего на Вагнера влияли Моцарт и Бетховен: Моцарт своими великолепно разработанными оперными финалами, где он обнаруживает величайшее мастерство

Музыкальное обаяние Вагнера.

Вагнер — экспрессионист.

Влияние Моцарта и Бетховена.

музыкальных наростаний (лучшим примером вагнеровского финала может служить «смерть Изольды») и Бетховен логикой и силой своих симфонических разработок. За последние пять, шесть лет в западно-европейской литературе о Вагнере начинают преобладать анализы вагнеровских музыкальных драм с формальной точки зрения. При этом удивительно часто авторы таких исследований музыкальных драм Вагнера («Кольцо», «Тристан», «Лоэнгрин») приходят к одному и тому же выводу, что все анализируемые акты почти во всех случаях совпадают с планом построения отдельных симфонических частей.

Симфоническая форма у Вагнера.

Вагнер и девятая симфония Бетховена.

Сам Вагнер никогда сознательно не подчеркивал этой аналогии, но, как часто бывает, гениальные художники меньше всего ощущают свою связь с историческим прошлым. Исходя от девятой симфонии Бетховена, в финале которой Вагнер видел первое в мировой истории разрешение вопроса соединения звука и слова, он в области мелоса, ритма, гармонии незаметно для себя продолжал дело Бетховена. Внимательный анализ бесконечной мелодии Вагнера показывает, что она непосредственно примыкает к мелодическому стилю последних квартетов Бетховена. Впечатление же абсолютной новизны она производила потому, что последние произведения Бетховена были мало оценены и поняты даже в момент появления первых музыкальных драм Вагнера. С другой стороны для своих грандиозных массовых сцен он не мог пройти мимо величайшего мастера вокального ансамбля Иогана Себастиана Баха. Смелое полифоническое письмо Баха и неисчерпываемое богатство его гармоний оказывают во второй половине творчества Вагнера все большее и большое влияние; особенно сильно это чувствуется в гибкой и сильной вагнеровской хроматике, по сравнению с которой моцартовские хроматизмы кажутся мало выразительными и случайными. Насколько тесно связано гармоническое мышление Вагнера с особенностями романтической школы (Шопен, Шуман) показал целый ряд немецких исследователей последнего времени. Влияние Шопена можно особенно ясно проследить на двух малоизвестных вагнеровских фортепианных вещах. Но вагнеровская гармония насыщеннее и смелее, его модуляции гораздо неожиданнее, а пользование острыми гармоническими приемами приводят его к границе внетонального письма. Об удивительной силе вагнеровского ритма мы говорили неоднократно. В этом отношении богатство его письма неисчерпаемо. Влияние старых мастеров настолько обогатило полифоническую технику Вагнера, что между первыми частями «Кольца» и написанными вслед за ними «Мейстерзингерами» разница огромная, ощущаемая с первых же тактов. Наиболее яркая и характерная черта музыки Вагнера, сразу воспринимаемая широким кругом слушателей, это красота и роскошь его оркестрового колорита. Нетрудно убедиться в том, что сильное впечатление, производимое вагнеровской оркестровкой, об'ясняется ее глубочайшей связью с поэтическим содержанием текста. Большим счастьем для Вагнера было то обстоятельство, что подобно Берлиозу он был плохим пианистом и потому мыслил в оркестровых красках. Последние для него не были, отнюдь, самоцелью, — его оркестровка не носит такого внешне-виртуозного характера, как у *Римского-Корсакова* или у *Рихарда Штрауса*. Насыщенность его оркестрового колорита об'ясняется исключительным богатством драматического содержания музыки, удивительно тонким чутьем своеобразия каждого инструмента в отдельности и ясностью музыкального мышления, позволявшего ему при усложненных комбинациях лейт-мотивов находить самое простое и убедительное выражение. Инструментовка Вагнера тесно связана с его лейт-мотивной техникой, требующей чрезвычайно обдуманного введения их в музыкальную ткань и постепенного усиления их выразительной силы. Будучи одним из величайших симфонистов в мировой истории, Вагнер никогда не сочинял, если исключить ранний период его творче-

Влияние баховской полифонии и гармонии.

Оркестр Вагнера.

Принципы вагнеровской инструментовки.

ства, симфоническую музыку ради нее самой. Оркестр служил лишь средством раскрытия психологии его действующих лиц, и великолепный инструментальный аппарат Вагнера, дающий максимум музыкального впечатления, теснейшим образом связан с драмой. В качестве примера можно указать на прелюдию к третьему акту «Мейстерзингеров», где на протяжении шестидесятки тактов дана вся трагедия Ганса Закса. Таким образом, оркестр играет роль не подчиненную слову, а дополняющую его. Вне живой связи с оркестровой тканью вокальные партии теряют всякий смысл — в этом главное отличие вагнеровских музыкальных драм от прежних опер. Внешне-описательной оркестровой музыки у Вагнера встречается очень мало и лишь там, где это требует драматическое действие. После Бетховена Вагнер был первым немецким композитором, оказавшим влияние не только на музыку, но и на культуру Европы. Это влияние не было преимущественным на его родине, но постепенно распространилось и еще по ныне держится в странах противоположных и даже враждебных культур. «Вагнерианство» — явление, известное всем европейским нациям. Оно сказалось и на театре, и на литературе и даже, в известном смысле, на политической жизни. В немецкой политике влияние Вагнера довольно резко сказалось во второй половине его жизни, когда Германия после целого ряда победоносных войн об'единилась в могущественную империю. В течение нескольких десятков лет он обратился помимо своих собственных намерений и желаний в идейного вождя немецких националистов, всячески раздувавших империалистические настроения в Германии. Необходимо подчеркнуть, что это произошло помимо сознания самого Вагнера, крайне отрицательно относившегося к немецкому империализму в его грубейшем бисмарковском воплощении. Вагнер до конца своих дней мечтал о создании искусства народного, доступное всему человечеству. Но жизнь пошла в разрез с широкими вагнеровскими планами. Оторвавшись от своей революционной базы и войдя в соглашение с господствовавшими силами Германии восьмидесятых годов Вагнер отдал свое искусство и созданный им байрейтский театр народившейся крупной германской буржуазии семидесятых годов и создал из «Дома Торжественных Представлений» храм для немногих посвященных. Но самая идея торжественных представлений не зависела от каких-либо материальных расчетов и оказалась очень живучей и плодотворной для создания ряда аналогичных театральных учреждений, пытавшихся воплотить на деле идею всенародного искусства-празднества, высказанную Вагнером в его теоретических работах 1849—1851 г.

Культурное значение Вагнера.

„Вагнерианство".

Вырождение идеи Байрейта.

Несмотря на колоссальнейшее влияние Вагнера на последующую музыку, ему всеже не удалось вытеснить старую дореформенную оперу. До начала мировой войны вагнеровские музыкальные драмы занимали первое место в оперном репертуаре важнейших западных стран. Но наряду с ними продолжали ставиться оперы Моцарта, Гуно, Верди и даже Мейербера. Музыкально-драматическое творчество после Вагнера начало оскудевать и не создало образцов, способных заменить для широких масс излюбленные оперы старого репертуара. В связи с этим в начале XX столетия стало замечаться противодействие Вагнеру, сначала во Франции, где образовалась национальная школа, принципиально отрицавшая музыкально-драматические приемы Вагнера, а затем и в самой Германии. Обаяние Вагнера стало постепенно рассеиваться вследствие искусственного сужения его социальной базы воинствующими националистическими немецкими кругами. Для новейшего поколения немецких музыкантов Вагнер оказался, по словам крупнейшего современного критика П. Беккера, таким же проявлением немецкого империализма, как Бисмарк и Вильгельм. Это, конечно, несправедливо и неверно, но характерно для крайне враждебного отношения современной передовой Германии, не к самому Вагнеру, а к тем представителям буржуазной интеллигенции,

Вагнер в репертуаре западных театров.

Вагнер, как явление немецкого империализма.

которая в явлении Вагнера учитывала только его националистически-агитационный пафос. В России Вагнер распространялся медленно и туго, находя в начале своих приверженцев исключительно среди верхних слоев западнической интеллигенции. Очень важным препятствием служило и то обстоятельство, что вагнеровские музыкальные драмы были под силу лишь самым крупным оперным театрам Ленинграда, Москвы, Киева, Одессы. Провинция же и поныне знакома лишь с двумя его операми: «Лоэнгрин» и «Тангейзер». Приезд Вагнера в 1863 г. в Петербург и Москву не оказал, как мы уже говорили, существенного влияния на русское музыкальное творчество и вкусы публики, но чрезвычайно важными в истории русского вагнеровского движения оказались 25 лет спустя в 1889 года гастроли передвижной труппы А. Неймана. *Анжило Нейман* (1833—1910), энергичный режиссер и предприниматель, был первым организатором представлений «Кольца» вне Байрейта. Для этой цели им был создан в 1882 г. особый передвижной вагнеровский театр, с которым он концертировал во всех крупных европейских центрах. Спектакли этого театра, шедшие под управлением знаменитого дирижера *К. Мукка,* оказали глубокое воздействие на представителей новой русской школы Римского-Корсакова и Глазунова, о чем свидетельствует корсаковская «Летопись моей музыкальной жизни». В эти же годы развивается и вагнеровская литература, пионером которой был, скончавшийся в 1877 году композитор и музыкальный критик *А. Н. Серов* (см. выше). Статьи последнего и поныне еще могут служить отличным введением в художественное творчество Вагнера. В конце 90-х годов по мере новых русских постановок вагнеровских музыкальных драм (см. ниже прилагаемую таблицу), в России также начинает создаваться культ Вагнера, через который прошло большинство русских композиторов начала XX столетия. В настоящее время в Ленинграде и Москве начинает возобновляться постановка вагнеровских музыкальных драм, исчезнувших из репертуара с 1914 года. К числу самых ярких русских постановок надо отнести постановку «Тристана и Изольды» в Петербургском Мариинском Театре в постановке В. Мейерхольда (в декорациях Шервашидзе), первую постановку «Кольца» в 1910 г. там же, постановку «Мейстерзингеров» в Петербургской Музыкальной Драме (режиссер Лапицкий) и в Московской опере Зимина, постановку «Лоэнгрина» в 1923 году в Москве (декорации Федоровского), «Парсифаля» в 1914 году в Москве и Ленинграде. Главные заслуги в исполнении вагнеровских партий и пропаганде Вагнера в России имели певицы: *С. Акимова, Э. Больская, Ф. Литвин,* певцы: *И. Ершов, Л. Собинов, Кошиц,* дирижеры: *Ф. Блюменфельд, Э. Направник* (1839—1911), *Э. Купер, В. Сук, Н. Малько.*

Вагнер в России.

Влияние Вагнера на русскую музыку.

Русские постановки вагнеровских музыкальных драм.

(О западно-европейских дирижерах и исполнителях см. в главе «Певцы и дирижеры второй половины XIX столетия».)

Таблица первых постановок музыкальных драм Р. Вагнера.

Название музыкальных драм.	В Германии.	В Ленинграде Ак. Театр оперы и балета (б. Мариинский), Музыкальная драма.	В Москве Большой Ак. Театр, Театр Зимина.
Риенци	1842	1879 (возобн. 1923).	1923
Моряк—Скиталец	1843	1912	1902
Тангейзер	1845	1874	1877 (на итальянском языке).
Лоэнгрин	1850	1868 (возобн. 1898).	1889

Название музыкальных драм.	В Германии.	В Ленинграде Ак. Театр оперы и балета (б. Мариинский), Музыкальная драма.	В Москве Большой Ак. Театр, Театр Зимина.
Золото Рейна	Мюнхен 1869	1905	1912
Валкирия	Байрейт 1876	1900	1902
Зигфрид		1902	1899
Гибель богов		1903	1911
Тристан и Изольда . .	1865	1899	
Мейстерзингеры	1868	1912 (М. Др.) 1914 (Мар. Т.)	1912 (Т. Зимина).
Цикл „Кольца Нибелунга“ (см. выше)		1910	
Парсифаль	1882 (вне Байрейта—1913.).	1914	1914

Издания сочинений Вагнера.

Полное собрание музыкальных произведений Вагнера издано к столетию со дня рождения Р. Вагнера фирмой *Брейткопф и Гертель*. Литературные работы и переписка вышли полностью в том же издании. Партитуры для изучения вагнеровских музыкальных драм имеются в издании *Шотт* (Майнц) и «Универсальном» (Вена). За последние годы отпечатаны также в Германии факсимиле вагнеровских рукописных партитур. Русское издание клавираусцугов «Кольца», «Парсифаля», «Тристана», «Мейстерзингеров» выпущено московским издательством П. Юргенсон. Полного русского перевода литературных трудов не имеется. В 1911 году изданы в четырех томах «Грядущим Днем» письма, дневники, автобиография Вагнера. В 1921—1924 г. издательством «Всемирная литература» был предпринят выпуск в свет полного перевода всех текстов музыкальных драм и теоретических работ Вагнера под редакцией поэта *А. А. Блока* (убежденного «вагнерианца») и *Е. М. Браудо*. Издание это остановилось на первом томе. Тексты музыкальных драм Вагнера переводились *Б. Тюменевым, В. Коломийцевым* и *И. Свириденко*. Последнему принадлежит полный перевод всех музыкально-драматических текстов Вагнера от «Фей» до «Парсифаля». В настоящее время вагнеровские музыкальные драмы идут на русских сценах преимущественно в переводах *В. Коломийцева*. Единственное вагнеровское общество в России существовало до 1914 г. в Риге. Председателем его был первый биограф Вагнера *К. Ф. Глазенапп* (1847—1915), профессор по кафедре немецкой литературы Рижского Политехнического Института.

Русские издания.

Русские переводы вагнеровских текстов.

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 29.

Ввиду обширности литературы о Вагнере в наш список совершенно не включены разборы отдельных его музыкальных драм. По той же причине мы воздерживаемся, за несколькими исключениями, от перечисления работ чисто биографического характера.

Полное собрание литературных работ Вагнера:

Wagners sämmtliche Schiften, Лейпциг. Фрицчи 1871 - 1883. 10 томов. Дополнительных 2 тома: Entwürfe, Gedanken, Fragmente (1885—Брейткопф и Гертель) и „Gedichte“ 1905 (в том же издании).

Полное собрание сочинений Р. Вагнера в 16 томах (народное) у Брейткопфа и Гертеля в 1923 году.

Письма Вагнера имеются в разных изданиях. Из них важнейшие: письма к Листу (1887, 2-ое изд. 1911, 4-ое изд. — 1924), к Рекелю (1-ое изд. 1894, 2-ое изд. 1905), к Матильде Везендонк (1-ое изд. 1904). В настоящее время фирма Брейткопф и Гертель выпускает полное собрание писем Вагнера в 13 томах. Автобиография Вагнера „Mein Leben“ в изд. Брукмана. Мюнхен. 1911 (2 тома) — русский перевод, см ниже.

На иностранных языках:

C. Fr. A. Glasenapp. Das Leben R. Wagners. 6 томов (3-ье изд. 1894—1911) Лейпциг. Брейткопф и Гертель.(Наиболее полный биографический труд.

H. Chamberlain. R. Wagner. 1894. Мюнхен. Брукман. (Новое иллюстр изд. 2 т. 1911.)

H. Chamberlain. Das Drama R. Wagners. Лейпциг. Брейткопф и Гертель. 1899 г.

Max Koch. R. Wagner. (3 т.) Берлин. Дункер. 1907—1918. Наиболее полное историко-литературное исследование о Вагнере.

G. Adler. Wagner Vorlesungen. Лейпциг. Брейткопф и Гертель. (1 ое изд. 1905, 2-ое изд. 1923), наиболее глубокий разбор музыкального стиля Вагнера.

Fr. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (1876)
Der Fall Wagner (1888)
Nietzsche contra Wagner (1889) } Полное собрание сочинений Ницше. Лейпциг. Изд. Наумана.

K. Mayrberger. Die Harmonik R. Wagners. Хемниц. 1883.

E. Kurth. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. Берлин. 1920.

Много интересных материалов содержат также „Wagner Jahrbücher“, изд. Л. Франкенштейном с 1907 года.

E. Schuré. Le drame musical. Париж. (5-ое изд. 1903).

Alfred Ernst. L'oeuvre poétique de Wagner. Париж. 1903.

A. Lavignac. Voyage artistique à Bayreut. Париж. 1897.

H. Lichtenberger. R. Wagner poète et penseur. Париж (2-ое изд. 1901). Есть русский перевод (см. ниже).

E. Poirée. R. Wagner („Musiciêns célèbres“). Париж. 1922.

L. Torchi. R. Wagner. Милан. 1890.

R. Newmann. A study of Wagner. Лондон. 1899.

H. Finck. Wagner and his works. Нью-Иорк. 1893. (2 т.)

Новейшие работы о Вагнере.

E. Ludwig. R. Wagner, der Entzauberte. Берлин. 1913 (Памфлет против Вагнера).

P. Becker. R. Wagner. Das Leben im Werk. Штутгарт. 1924. (Наиболее об'емистая современная работа о Вагнере).

L. Griesser. Nietzsche und Wagner. Вена и Лейпциг. 1925.

E. Förster-Nietzsche. Wagner und Nietzsche. Die Geschichte einer Freundschaft. Веймар. 1923.

На русском языке:

А. Н. Серов. Статьи о Вагнере (первые по времени и не утерявшие до сих пор своего значения) в „Полном собрании критических статей“ Серова.

П. Чайковский. Байрейтское музыкальное торжество. Музыкальные фельетоны. Москва. 1898.

Н. Римский-Корсаков. Вагнер и Даргомыжский. Статьи под редакцией М. Гнесина. Петрогр. 1909.

Переводы сочинений Вагнера:

Р. Вагнер. Опера и драма. Изд. П. Юргенсона. 1905

„ Бетховен. Пер. Н. Коломийцева. Москва. Изд. Кусевицкого. 1910.

„ О дирижировании. Пер. А. Коптяева.

„ Автобиография, письма, дневники. 4 тома. (Изд. „Грядущего дня“, ред. А. Волынского). 1909—1911. Спб.

Р. Вагнер. Искусство и революция. 1-ое изд. 1905, 2-ое с предисл. А. Луначарского. 1919.

Монографии о Вагнере и о пребывании Вагнера в России.

Е. М. Браудо. Вагнер. Госиздат. 1923.

„ Вагнер и Россия. Изд. „Литература, исскуство и наука“. Петрогр. 1924.

Вагнер в Большом театре. Юбил. сборн. Москва. 1925.

„ Два неопубликованных письма Вагнера к Серову. Северн. Записки. 1913.

Вагнер. Статья в новом энцикл. словаре Брокгауза и Эфрона. Петерб. 1911.

А. Лихтенберже. Вагнер—мыслитель и поэт. Москва. 1905.

Э. Шюрэ. Музыкальная драма Вагнера. Изд. Тов. Вольф 1912.

Ю. Капп. Р. Вагнер. Пер. И. Прокофьева. Москва. Юргенсон. 1913.

С. Попов. Пребывание Р. Вагнера в Москве. „История русской музыки в исследованиях и материалах“, под редакцией К. Кузнецова. Музсект. Госизд. Москва. 1924.

E. Braudo. R. Wagner unter russischer polizeilicher Aufsicht. („Die Musik“) Берлин. 1924.

Н. Финдейзен. Вагнер в России. Русск. Муз. Газ. 1903.

Р. Роллан. Вагнер в „Музыканты наших дней“, пер. Ю. Римской-Корсаковой под ред. А. И. Р.-Корсакова. Петрогр. „Мысль“. 1923.

В. Вальтер. Р. Вагнер. Петрогр. 1912. Чисто биографический очерк.

По отдельным музыкальным драмам Вагнера имеются разборы „Лоэнгрина“ (Михайловского), „Кольца“ (Юферова, Коптяева, Свириденко, Вальтера, Тигранова), „Мейстерзингеров“ (Финдейзена), „Тристана“ (Браудо) „Парсифаля“ (Каратыгина и Браудо).

Глава тридцатая (вторая).

Франц Лист и преодоление виртуозного искусства. Юность Листа. Развитие его виртуозной карьеры. Лист, Шопен и Паганини. Лист — демократ и революционер. Лист в России. Знакомство с Глинкой. Бетховенские торжества в Бонне. Конец виртуозной карьеры Листа. Веймарский период. Лист, как борец за признание Вагнера. Уход из Веймара. Лист-писатель. Лист в Риме. Клерикальные влияния и возрождение церковно-музыкальных форм. Последний период жизни Листа. Лист — учитель и дирижер. Воспоминания о Листе Бородина. Кончина Листа. Его музыкальное наследие. Симфонии и симфонические поэмы Листа. Значение «программы» в музыке. Фортепианные и вокальные произведения Листа. Новая гармония и инструментовка. Оценка современников. Лист и новая немецкая школа. Позднее признание творческого гения Листа. Его значение для современной музыки. Лист-пропагандист русского искусства на Западе. Франц Лист, как явление европейской культуры. Социальная обусловленность этого явления. Школа Листа (композиторы, дирижеры, пианисты, писатели).

Лист и Вагнер.

Обыкновенно Листа считают последователем Вагнера и проводником его идей в музыкальной Европе. Второе верно, первое — нет. Лист, бывший на два года старше Вагнера, имел уже крупное имя и был признанным вождем новой музыки тогда, когда Вагнер только начал завоевывать себе известность. Совершенно нищим скитался Вагнер по Парижу в поисках куска хлеба, в то время, как Лист окружен был поклонением и блеском, и никто иной, как сам Вагнер, впоследствии столь много обязанный Листу, писал в это время ядовитые статьи об этом «спекулянте от искусства», каким он ему казался. Вагнер знал тогда только виртуоза-Листа и не мог разглядеть за блестящей поверхностью этого явления глубокого музыкального смысла. Вагнер, увлекавшийся девятой симфонией Бетховена, не понял того, что перед ним музыкант, родственный по характеру творцу девятой, человек необычайной пытливости ума, огромной воли, вносивший в свою виртуозную деятельность очень смелые новаторские приемы, настоящую жизненную энергию и ту стихийность музыкального выражения, которое настолько отличало бетховенские произведения от музыки его предшественников. Как Вагнер Лист был симфонистом широчайшего захвата. Это—талант прирожденного симфониста, то-есть музыканта, творческое воображение которого раскаляется от сопротивления звукового материала его творчества. Он — явление очень сложное. В нем до крайности развиты черты городской культуры. Лист — это амальгама революционного Парижа и клерикального Рима, романтического Веймара и германского реализма конца XIX столетия. Своей сложностью он противоположен Вагнеру, музыка которого обозначает собой полный разрыв

Симфонизм Листа.

с условностями европейского города во имя всенародности искусства для масс. Ту же установку на массы мы видим и у Листа в его симфонических произведениях последнего периода. Но шел он от внешнего виртуозного блеска, совершенно чуждого Вагнеру, медленно и уверенно к углублению своего музыкального творчества, и листовская реформа симфонической музыки создалась столь же ограничено, была такой же исторической необходимостью, как идея музыкальной драмы Вагнера. Вот почему эпоху, когда жили оба мастера, мы с полным правом можем назвать эпохой Вагнера-Листа. Обоих гениев также роднит огромное обаяние их личностей оказывавших сильное влияние на окружающий мир. Даже самый беглый обзор биографии Листа, как общественного деятеля, показывает его удивительно бескорыстное служение делу новой музыки. В борьбе за новое искусство он видел главный смысл своей жизни и в любой момент готов был отказаться от самого блестящего внешнего положения, когда этого требовала борьба, непрерывно ведомая им в жизни. Как художественный деятель Лист шире смотрел на свои задачи, чем Вагнер, и гораздо больше сделал для распространения музыкальной новизны, чем он. Ряд национальных школ: немецкая, французская, русская, венгерская еще до недавнего времени очень многим обязаны были музыкальной поддержке и авторитету Листа. При этом музыкальный кругозор Листа отличался необычайной широтой, он охотно оказывал поддержку композиторам не только близкого ему вагнеровского лагеря, но и артистам совершенно иных художественных убеждений. В этом сказывался известный *эклектизм* Листа, впитавшего на протяжении шестидесятилетнего пути артиста разнообразные иногда противоречащие друг другу влияния и настойчиво приводившего их в стройное целое, об'единенное его талантом.

Лист и массы.

Борьба за новое искусство.

Влияние на национальные школы.

Детство Листа.

Подобно Вагнеру, Лист был сыном мелкого служащего. Он родился 22-го октября 1811 года в Райдинге (Венгрия). Как Моцарт он был чудо-ребенком, но начальные шаги на его виртуозном пути ему давались не так легко, как его гениальному предшественнику. Первые публичные выступления девятилетнего ребенка состоялись в октябре — ноябре 1820 года в городах Эдинбурге и Пресбурге и вызывали следующие строки пресбургского критика профессора Клейна: «Превосходная беглость этого артиста, а также его способность ориентироваться при чтении с листа в самых трудных пьесах, предложенных ему присутствующими, вызвали всеобщее удивление и оправдывает лучшие надежды». Характерно, что свой первый концерт Лист, и в последствии очень много игравший с благотворительной целью, дал в пользу слепого музыканта, некоего Брауна. Благодаря своим концертам мальчик получил стипендию, давшую ему возможность продолжать свое музыкальное образование у *Карла Черни* (1791—1857), по фортепианной технике, и у *Антонио Сальери* (1750—1825), по теории. В 1823 году состоялось публичное выступление маленького Листа в Вене, на котором присутствовал Бетховен, удостоивший его поцелуем. Зная сдержанность Бетховена в таких проявлениях симпатий Лист всю жизнь очень гордился этим воспоминанием. В 1823 г. Лист переезжает в Париж. Попытка поступить в парижскую консерваторию окончилась неудачей, вследствие нелепого запрещения принимать туда иностранцев. С 1824 года начинаются концертные поездки Листа в Англию. Свою виртуозную технику Лист вырабатывал самостоятельно, не пользуясь посторонними указаниями. В 1825 году была поставлена его единственная музыкально-драматическая композиция оперетта «Дон-Санчо».

Первый отзыв о его игре.

Первая концертная поездка.

„Дон-Санчо“.

К началу тридцатых годов относится пламенное увлечение Листа идеями сен-симонизма, вытеснившие на время его другую сильную склонность к мистике. Под впечатлением событий июльской революции Лист набрасывает эскиз «революционной симфонии» с заключительным гимном к свободе и братству (часть этого симфонического плана была использована им для поэмы

«Траур по героям»): он в эту пору заявляет себя горячим сторонником идеи народовластия. К этим политическим увлечениям, значительно расширившими умственный горизонт Листа, в 1831 году присоединяются еще сильнейшие музыкальные впечатления. 9 марта 1831 года в парижской Большой опере впервые выступил *Никола Паганини,* внушавший своей игрой какой-то суеверный восторг, смешанный с ужасом. Лист сразу почувствовал, что сказочная техника Паганини открывает перед ним необ'ятные перспективы. Результаты этого влияния сказались в обработках 24 паганиниевских капричио для фортепиано, где Лист впервые пробует ряд виртуозных приемов фортепианной техники: большие скачки, двойные интервалы и т. д. В конце того же года в Париж прибыл *Фредерик Шопен.* Изысканная, мягкая шопеновская виртуозность, его капризная ритмика, разрушившая устаревшие композиторские схемы, сильно способствовали освобождению от них самого Листа и давали возможность развернуться стихийной напряженности его творчества. Лист и Шопен, исчерпывающие собой весь европейский пианизм XIX столетия, как бы взаимно дополняют друг друга. После знакомства с Шопеном властная и покоряющая манера Листа утончилась и приобрела большую эмоциональную задушевность. Замечательным памятником дружбы обоих артистов служит красноречивый этюд Листа о Шопене, написанный им после кончины последнего.

„Революционная симфония“.

Влияние Паганини.

Сближение с Шопеном.

Следующим важным этапом в музыкальном развитии Листа является его знакомство с Берлиозом в 1832 г. 9 декабря этого года Берлиоз устроил концерт из своих произведений в Париже, на котором была исполнена его «фантастическая симфония», нашедшая восторженный отклик у Листа и сделавшая последнего сторонником программности музыки. Если Паганини направил на новый путь виртуоза Листа, то Берлиоз пробудил в нем симфониста. В качестве последнего Лист определеннейшим образом примыкает к Берлиозу и так же, как он, придерживается твердого непреклонного убеждения, что главный смысл музыкального творчества не в создании эстетически выдержанных произведений, а в их эмоциональной выразительности. Отцом программной музыки является Бетховен, и Лист занимает среднюю позицию между ним и Берлиозом, соединяя архитектурную логику Бетховена с детальной передачей программы (содержание какого-нибудь стихотворения или виденной картины), подобно Берлиозу. Немедленно после прослушания берлиозовской фантастической симфонии Лист сделал ее переложение для фортепиано. Это крайне характерно для Листа, стремившегося выйти за узкие пределы пианизма и довести его до оркестровой выразительности. Листовское переложение настолько полно передает оркестровую партитуру, что *Роберт Шуман* только на основании его, не будучи знаком с оригиналом, написал свою знаменитую характеристику берлиозовской симфонии. Наконец, немалое значение для музыканта-Листа имел в том же 1832 году прослушанный им курс известного теоретика *Фетиса.* Последний развивал систему гармонии из новых музыкальных предпосылок. Знакомство с мыслями Фетиса освободило гармонизацию Листа от гнета традиционного понимания тональности и придало ей ту гибкость, которая составляет характерную особенность его письма.

Знакомство с Берлиозом.

Первые опыты программной музыки.

Переложение „фантастической симфонии“.

Лекции Фетиса.

С 1834 года Лист вооруженный блестящей техникой и новым углубленным взглядом на задачи виртуоза, вновь начинает выступать публично. За несколько лет он созрел, как художник и человек. Дружба с величайшими композиторами, с одной стороны, и усилившиеся влияния свободомыслящих учений с другой, выработали из него художника с сильными и стойкими убеждениями (Глубокое впечатление на Листа произвела борьба аббата Ламэна с католической церковью). Но прошло еще шесть лет, пока в 1839 году не начались большие концертные поездки Листа по Европе, закончившиеся в 1847 году. В течение нескольких лет слава Листа достигла своего предела и

Возвращение к виртуозной деятельности.

Лист-демократ.

осталась непревзойденной никем из последующих пианистов. К началу сороковых годов механизм фортепиано достиг большого совершенства и давал возможность больших динамических нарастаний. Страстно-сильная натура Листа нуждалась в таком усовершенствованном средстве передачи звуков для полного использования заключенной в фортепианном звуке энергии. Условия передвижения по тогдашней Европе облегчали посещение не только крупных центров, но и мелких провинциальных городах. Аудитории его демократизировались. Количественно он обслуживал большие массы любителей, работая для самого широкого круга потребителей. Быстрому росту популярности Листа способствовало то обстоятельство, что он стал включать в область пианистического исполнения произведения оркестровые и вокальные, переложенные им для фортепиано. Таким образом он распространял не только фортепианную литературу своего времени, но и музыку, лежавшую до него за пределами пианизма. Листовские программы имели то громадное принципиальное значение, что он отказался от прежней традиции виртуозов исполнять только свои собственные сочинения. Благодаря ему широкая публика впервые знакомилась с произведениями *Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шопена, Шумана*. После Листа положение виртуоза резко изменилось в том отношении ,что после него виртуозы-пианисты не осмеливались заполнять целые вечера своими собственными сочинениями. В самый пианизм Лист внес совершенно новое начало оркестральности, использования красочных особенностей фортепианного звука, до него не привлекавших достаточного внимания ни композиторов ни пианистов. Из многочисленных воспоминаний об его игре мы приведем лишь несколько строк *Рапольди Каррер,* характеризующую именно эту сторону его исполнения: «Я слушала в исполнении Листа сначала Баха и Скарлатти. При исполнении первого рояль под пальцами Листа звучал, как орган. Лист играл Баха необычайно медленно, как этого никто не делает. При исполнении Скарлатти мы слышали спинет прошлого столетия, а между тем это был тот же бехштейновский рояль, на котором мы все играем. Его удар совершенно менялся при исполнении каждого нового композитора: казалось, что он каждый раз играет на другом инструменте. Меня больше всего удивляло, что Лист своими пальцами как бы инструментовал свои пьесы, в особенности при передаче своих собственных произведений... Тем именно его игра и отличалась от игры других больших пианистов, как, например, Рубинштейна, что для каждой отдельной пьесы он пользовался другим положением руки и вытекающим отсюда пальцевым ударом. В то время, как, например, у Рубинштейна мы слышали один и тот же инструмент, у Листа не слышно было фортепиано совсем. Мы внимали только ему самому, его увлекательной фантазии, накладывавшей на каждое произведение печать его творчества». (Письмо Л. Рапольди Каррер биографу Листа Ю. Каппу.)

Круг слушателей.

Листовские концертные программы.

Отзыв об игре Листа.

Фортепианные транскрипции Листа.

Среди фортепианных транскрипций, исполнявшихся Листом, имеется большое количество оперных фантазий Моцарта, Вебера, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербера, Глинки, Верди, Вагнера и др., теперь уже потерявших свое художественное значение. Большинство оперных транскрипций Листа преследовали чисто виртуозные цели, но иногда он пользовался и для того, чтобы пропагандировать любезную ему новую музыку (Вагнер, Глинка). Такой же «временный характер» носят его переложения для фортепиано романсов Шуберта, Шумана, которые еще прочно держатся в современном репертуаре благодаря своим пианистическим достоинствам. Гораздо большее значение имеют его переложения органных и оркестровых пьес. Можно сказать, что органные прелюдии и фуги Баха и его фантазии известны широкой публике лишь благодаря переложениям Листа и листовской школы. Здесь рояль достойно заменил в большинстве случаев отсутствующий часто в концерт-

ных залах орган. Наконец, большое значение для распространения бетховенской музыки, еще недостаточно популярной вне Германии в сороковых годах, имели его переложения девяти симфоний Бетховена. Особенно сильное впечатление производило его исполнение скерцо и финала из пасторальной симфонии Бетховена. Можно пожалеть, что Лист не приложил своего таланта для фортепианных переложений других своих современников. К числу самостоятельных произведений за данную эпоху относятся вторая и третья часть «Годов паломничества» и первые романсы.

Переложения симфонических произведений.

В течение этого периода Лист трижды посетил Россию: в 1842, 1843 и в 1847 г., при чем в Елизаветграде в местном театре в сентябре 1847 года состоялось последнее вообще публичное выступление Листа в собственном концерте. Здесь внезапно оборвалась блестящая виртуозная карьера Листа. «Город Елизаветград», писал впоследствии Лист, «был последним этапом моих концертных выступлений. Я убедился в том, что могу использовать свое время более плодотворно». Таково скудное об'яснение, данное самим Листом, этого внезапного решения. Все сведения о пребывании в России Листа собраны *В. В. Стасовым* в его брошюре «Лист, Шуман и Берлиоз в России» (первоначально она была напечатана в журнале «Северный Вестник»). Первый приезд Листа был подготовлен его громкой славой за границей, и прием, оказанный ему, был самый блестящий. Его концерт собрал три тысячи слушателей, несмотря на то, что он приехал в разгар увлечения русским обществом итальянцами.

Конец виртуозной кар'еры Листа.

Одним из важных событий листовского пребывания в России является его сближение с *Глинкой*. Об этом знакомстве сохранились воспоминания самого Глинки в его записках: «Появление Листа у нас (1842) переполошило всех диллетантов и даже модных барынь. Меня, отказавшегося от света со времени разрыва с моей женой, то-есть с 1839 года, вновь вытащили на люди, пришлось снова явиться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого артиста. Несмотря на всеобщее, отчасти и мое, увлечение, я могу и теперь еще (1854) дать полный отчет о впечатлении, произведенном на меня игрой Листа. Мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с вычурными оттенками. Менее удовлетворительно, однако-ж, по моему мнению, он играл Баха (которого bien temperé он знал почти наизусть), симфонии Бетховена, переписанные им для фортепиано; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства, и в ударе по клавишам было нечто котлетное (очевидно, это пренебрежительное замечание Глинки относится к сильному и отрывистому удару Листа. *Е. Б.*). У Одоевского (известного писателя и знатока музыки. *Е. Б.*) Лист сыграл à livre ouvert несколько номеров «Руслана» в собственной, никому неизвестной еще моей партитуре, сохранив все ноты к всеобщему нашему удивлению. Обращение и приемы Листа не могли не поразить меня странным образом, ибо я тогда не был еще в Париже и «Юную Францию» знал лишь по наслышке. Кроме очень длинных волос, в обращении он иногда прибегал к сладко-разнеженному тону, по временам в его обращении проявлялся уверенно-надменный тон...». С своей стороны, Лист чрезвычайно заинтересовался музыкой Глинки и был поражен тем пренебрежительным отношением, которое проявляло к этому гениальному композитору современное ему русское общество. Благодаря листовской транскрипции «Руслана и Людмилы» Глинка получил широкую огласку и за границей. Другие русские музыканты *Даргомыжский*, *Серов*, особенно последний, восторженно относились к виртуозу-Листу, но совершенно равнодушны были к его творчеству. Во время второго посещения России в 1843 году Лист в Москве познакомился с цыганским пением, произведшим на него сильное впечатление. Эпизод этот отразился в его книге «О цыганах и о цыганской

Сближение с Глинкой.

Отзыв Глинки об игре Листа.

Отношение Листа к творчеству Глинки.

Лист и русская музыка.

музыке». Во время последней поездки 1847 года в Россию, оказавшейся роковой для Листа-виртуоза, он познакомился с княгиней Витгенштейн, сыгравшей большую и сложную роль в его музыкальной биографии. Под ее сильным влиянием Лист перестал расточать свои силы на преходящую деятельность виртуоза и сосредоточился на композиторской деятельности: помимо такого положительного влияния, княгиня Витгенштейн, пламенная католичка и верный слуга церкви, оказала и крайне отрицательное воздействие на его характер, усилив всегда жившую в нем склонность к мистике и церковности.

Последняя поездка в Россию.

Культурным центром, где развивалось самостоятельное творчество Листа, сделался маленький город Веймар, освященный гением Гете. Здесь с 1848 года Лист, отказавшийся навсегда от концертных поездок, занял пост дирижера оперы и руководителя симфонических концертов. С переездом туда Листа Веймар сделался сосредоточием новой немецкой школы и борьбы за новые принципы музыкального творчества и воплощения. Веймарский период в жизни Листа с 1848 года по 1861 г. был наиболее напряженной эпохой его композиторской работы. Важнейшим результатом этого периода является создание десяти симфонических поэм: «Тассо» (1849), «Прометей» (1850), «Что слышат на вершине гор» (1853), «Орфей» (1854), «Прелюды» (1854), «Мазепа» (1854), «Праздничные звуки» (1854), «Битва гуннов» (1857), и «Гамлет» (1858), двух знаменитых симфоний «Фауст» и «Данте», двух фортепианных концертов Es-Dur (1855) и A-Dur (1857), сонаты H-Moll, органной фантазии и фуги—одним словом, всех наиболее важных листовских сочинений, благодаря коим его имя живет в сознании современных музыкантов. Новый путь, на который привел Лист западно-европейскую симфонию, заключался в создании особой формы, средней между увертюрой и симфонией, и в попытке в одной части выразить то, для чего симфонисту-академику нужны были четыре. Новая форма, которая в руках Листа приобрела необычайную гибкость, обусловливала развитие музыкального звучания и ее характер извне данным содержанием (стихотворения, драмы, картины, общественные события). Не все листовские поэмы одинаково ценны. Одна из лучших—самая ранняя «Тассо», воспевающая в звуках старинной итальянской мелодии трагическую судьбу итальянского поэта-возрожденца. В иных поэмах Лист пользуется пышными средствами музыкального выражения, но характерной чертой Листа является умение концентрировать поэтическое содержание извне данного сюжета в очень сжатых и энергичных музыкальных образах. Тот же принцип симфонической поэмы Лист перенес было и на две большие симфонии «Фауст» и «Данте» (на сюжеты Гетевского «Фауста» и Дантевской «Божественной комедии»).

Веймарский период.

Симфонические концерты.

Академическая симфония и симфоническая поэма.

Наряду с деятельностью творца Лист много энергии тратил на дирижирование и организацию новой оперы в Веймаре. Благодаря его энергии на веймарской сцене прошел впервые «Лоэнгрин» и блестяще возобновлены были после Дрездена «Моряк Скиталец» и «Тангейзер» Рихарда Вагнера, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Геновева» Шумана, оперы Верди, Керубини, Бетховена, Глюка, Моцарта, «Эврианта» Вебера и многие другие. Постепенно в Веймаре вокруг Листа образовался круг молодых музыкантов (Корнелиус, Клиндворт, Таузиг, Дрезеке, Рафф и др.), признавшие в нем главу новой школы и желавшие работать под его руководством. К концу пятидесятых годов влияние Листа на молодых немецких музыкантов достигло наивысшей точки. Кроме оперного театра Лист дирижировал еще и симфоническими концертами в Веймаре и целым рядом музыкальных празднеств, вне этого города: в Вене (1856), Магдебурге (1856), Карлсруэ (1857), Ахене (1857), Лейпциге (1859). Его положение вождя все более и более упрочалось. Там, где появлялся Лист быстро разростались ростки нового музыкального искусства, но усиливалось и раздражение против него консервативных кругов. Вне-

Лист—оперный дирижер.

Ново-немецкая школа.

запно разразившийся в 1858 году скандал на премьере комической оперы «Калиф багдадский» Корнелиуса, одного из преданных сторонников новой музыки, заставил Листа сложить его дирижерские полномочия и провести несколько лет в бездействии, пассивным свидетелем того, что происходит в Веймаре. В 1861 году Лист переселяется в Рим. С этого момента начинается новый этап в его биографии. Склонный с детства к религиозной мистике Лист под влиянием неудачно сложившейся личной жизни начинает уходить всецело в сферу церковной музыки, замышляя полную реформу католического музыкального богослужения, но на этом пути его постигла полная неудача. Католическая церковь, вообще очень жадная к вербовке ярких явлений в кадры своих верующих, опутала своим клерикальным влиянием Листа, приведшее его в 1865 году к духовному званию. Во время пребывания Листа в Риме (1861—1869) — центре папского клерикализма — он проявляет усиленную деятельность в качестве духовного композитора: «Легенда о святой Елизавете», четыре псалма, оратория «Христос», реквием для мужских голосов и органа и ряд мелких композиций на католические тексты.

ересзд в Рим.

Лист под влиянием клерикалов.

Эти годы усиления клерикализма в Европе совпали с крайней реакцией в австрийском и германском обществе и совершенно отрезали Листа от влияния на массы. Лист в эти годы исключительно вращался в аристократических салонах, не проявляя никакой музыкально-организаторской энергии и замыкаясь в тесном кругу своего салонного клерикализма. Никакого влияния на коренную реформу католического богослужения Листу оказать не удалось, и в этом отношении он тщетно рассчитывал на поддержку папской власти. Последняя враждебно относилась к всякому художественному прогрессу, и отрицательно, и равнодушно относилась ко всякой попытке обновить старый богослужебный репертуар. Разочарованный в своих ожиданиях, Лист в 1869 году вновь возвращается в Веймар и развертывает здесь огромную педагогическую деятельность. К этому же времени усиливается музыкальная связь с родной Венгрией. В 1873 году осуществляется любимая идея Листа об основании в Будапеште венгерской национальной академии, и с тех пор он часть года проводил там. Педагогическая деятельность Листа в последний период его жизни имела то громадное значение, что создало новую школу пианизма. Лист не задавался целью развития техники у своих учеников, а всецело стремился к расширению их умственного и художественного кругозора. Свои уроки он давал совершенно бесплатно, интересуясь исключительно талантливостью своих учеников. Чрезвычайное живое описание веймарского быта, в момент нахождения там Листа, дал русский профессор и композитор *Бородин,* посетивший в 1877 г. Венеру, как он выражался, новой немецкой музыки: «С давних пор Лист имеет обыкновение проводить лето в Веймаре... В это время в течение всего лета поезда привозят сюда и отвозят отсюда массу гостей, поклонников и друзей Листа, разных тузов музыкальных и, вообще, художественного мира. Веймар—маленькие Афины Германии—оживляются. Вместо чопорных гофратов «не у дел», на улице появляются молодые лица самых разнообразных типов полустуденческие, полуартистические фигуры. Вместо зимней мертвящей скуки и гробового молчания раздается веселый, а иногда и бесшабашный смех, говор и пение на различных языках: немецком, французском, английском, русском, польском, венгерском, чешском и т. д.; из открытых окон льются потоки фортепианных звуков. Listianer und Listianerinnen, несмотря на прелестную погоду и убийственную жару, с увлечением и упорством преодолевают разные виртуозные трудности фортепианной игры «высшей школы»... В разговорах сам Лист, — продолжает далее Бородин, — предпочитает, где только можно, всегда французский язык: по немецки или по итальянски он говорит только по необходимости, хотя вла-

Мысль о реформе церковного пения.

Возвращение в Веймар.

Воспоминания Бородина о Листе.

„Листианцы“ в Веймаре.

Портрет стареющего Листа. деет всеми тремя языками в совершенстве. Говорит он вообще очень хорошо: свободно, красиво, образно, с увлечением, остроумно и умно. Рот его при этом широко раздвигается и крепко захлопывается, громко отчеканивая каждый слог и напоминая мне несколько дикцию покойного А. Н. Серова. Высказав, что ему было нужно, Лист захлопнет рот окончательно, откинет седую голову назад, остановится и вперит в своего собеседника орлиный взгляд, как будто хочет спросить: а, ну-ка, посмотрим, что ты мне теперь скажешь на это?.. Много проживший, видавший, читавший, хорошо образованный, одаренный умом, наблюдательностью, критическим отношением к тому, о чем идет речь, Лист является всегда в высшей степени интересным собеседником. Особенно интересны его откровенные беседы о музыкальных делах, на что его, однако, не все и не всегда могут вызвать. Как музыкант,

Отношение Листа к новонемецкой музыке. Лист, в противоположность Вагнеру, видимо, тяготеет более к музыке концертной, симфонической и т. д., нежели к оперной, и в оперной он по преимуществу интересуется более музыкальной стороной, нежели сценической. Новой немецкой школы, кроме Вагнера, он вообще не жалует. По его мнению, большею частью произведения ее бледны и бесцветны, утратили свежесть интереса и жизни. Симпатия его на стороне новой французской и в особенности новой русской школы, произведения которой он ценит высоко, изучает и знает основательно. Они не сходят у него с рояля; он играет их сам, играют и ученики его. Четырехручные вещи, которыми он увлекается или интересуется, он любит переигрывать чуть ли не с каждым учеником или пианистом, подвернувшимся под руку. При этом он разбирает музыку по косточкам и отмечает все выдающееся и оригинальное. Такой период увлечения какой-либо вещью продолжается у него довольно долго.

Интерес Листа к новой русской школе. Высоким интересом Листа к новой русской школе, симпатиям к ней и влиянием на другие музыкальные элементы Германии нужно об'яснить то обстоятельство, что, например, такие чуждые немецкому уху вещи, как моя первая симфония и «Антар» Римского-Корсакова, не только исполнялись на фестивале в Бадене и Магдебурге, но имели там большой успех и встретили крайне сочувственное отношение немецкой прессы. Как явный пример симпатии Листа к новой русской школе, могу привести еще известное, необыкновенно сочувственное письмо Листа и печатное мнение о пресловутых парафразах, вызвавших маленькую бурю в стакане воды среди наших рецензентов. Далее, еще то обстоятельство, что, узнав про эту бурю, Лист выразил желание «скомпрометироваться вместе с нами» и написал, с своей стороны, маленькую вариацию для помещения в виде инструкции к одному из номеров при втором издании парафраз, что и сделано издателем согласно желанию Листа. Лист очень любит эти парафразы и даже возил их с собой из Веймара в Магдебург во время фестиваля, заставляя всех и каждого — пианистов, певцов и проч.—играть их с ним... Кстати об его игре: вопреки всему, что я часто слы-

Бородин об игре Листа. шал о ней, меня поразила крайняя простота, строгость, трезвость исполнения; полнейшее отсутствие вычурности и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее, силы, энергии, страсти, увлечения, огня — несмотря на его лета — бездна. Тон круглый, полный, сильный. Ясность, богатство и разнообразие оттенков изумительные. Играть вообще он ленив. Публично он давно уже не играл, а только в частных обществах — и то немногих избранных. Теперь даже знаменитые matinées у него на дому прекратились. Чтобы заставить его сесть за рояль, нужно часто прибегать к маленьким хитростям: попросить, например, напомнить то или другое место из какой-нибудь пьесы, попросить показать, как следует играть какую-либо вещь, заинтересовать какой-либо музыкальной новинкой, иногда даже просто дурно исполнить что-либо. Тогда он рассердится и скажет, что так играть нельзя, сам сядет за рояль и покажет, как

нужно играть. Теперь его можно иногда слышать на занятиях с учениками, где он, начав показывать, как нужно играть какое-либо место в пьесе, увлечется и сыграет всю пьесу. Играя с кем либо в четыре руки, он большею частью садится на secondo. Читает ноты и партитуры он, разумеется, превосходно, но теперь он плохо видит и, не разглядев иногда какого-нибудь знака, сердится и с досадой черкнет карандашем на нотах чудовищный бекар или диэз и т. д. Разыгрывая какую-либо вещь, он иногда начинает прибавлять к ней свое, и мало-по-малу из под рук выходит уже не самая вещь, но импровизация на нее — одна из тех блестящих транскрипций, которые составили его славу, как пианиста-композитора».

Уроки Листа.

К этим воспоминаниям Бородина о Листе можно прибавить интересные строки А. И. Зилоти, преданного ученика и свидетеля последних лет Листа:

«Нет возможности об'яснить уроки Листа, как и описать, что это была за личность. Есть вещи, есть люди, про которых можно только сказать, что тот, кто не видел — тот ясного понятия о них получить не может. Вспоминаю, как мы, тридцать-сорок человек, молодых, беззаботных, веселых, были какие-то малюсенькие, дряблые в сравнении с этим, казавшимся от преклонных лет небольшого роста, стариком.Он был каким-то солнцем, когда стоял среди нас, чувство было такое, что раз он с нами, нам весь мир — ничто, и каждый раз мы от него уходили счастливые, радостные, с сияющим лицом, и наши губы сами собой расплывались в восторженную улыбку»...

Кончина Листа.

Лист всю вторую половину своей жизни посвятил пропаганде вагнеровского искусства, ежегодно, с момента переселения Вагнера в Байрейт, посещал там своего друга и зятя. Еще за несколько недель до смерти Вагнера он провел вместе с ним некоторое время в Венеции, а после кончины байрейтского мастера ежегодно посещал цикл вагнеровских спектаклей. В июле 1886 года он смертельно больной приехал в Байрейт, чтобы своим присутствием подчеркнуть большое художественное значение вагнеровского дела. Здесь он скончался 1 августа среди полного одиночества, забытый руководителями байрейтских торжеств. Последние годы жизни Лист, прославленный во всем мире, жил в очень тяжелых бытовых условиях вне домашнего уюта, проводя большую часть своей жизни в раз'ездах.

Список сочинений Листа.

Лист, как композитор, отличался необычайной плодовитостью. Его перу принадлежат: 12 симфонических поэм (названия указаны выше), две программные симфонии, эпизоды из «Фауста» Ленау, «Кортеж художников», несколько торжественных маршей, оркестровая транскрипция на студенческую песню «Gaudeamus igitur», мастерски переложенные шубертовские пьесы для оркестра, Раккочи-марш и т. д. Из несметного количества фортепианных произведений и транскрипций Листа, мы укажем лишь на важнейшие: два концерта для фортепиано и оркестра Es-Dur и A-Dur, патетический концерт для двух фортепиано, «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром, девятнадцать венгерских рапсодий, испанская рапсодия, соната H-Moll, блестящие этюды, фантазия и фуга на тему B-A-C-H, клавирная обработка шести органных прелюдий и фуг Баха, две баллады, две легенды, берсез, турецкое капричио на тему бетховенских «Развалины Афин», поэтически религиозные пьесы для рояля, двадцать шесть пьес «Годы паломничества», три ноктюрна, ряд салонных пьес, вальсы, галопы; среди фортепианных транскрипций—шестьдесят романсов Шуберта, чрезвычайно содействовавших их распространению. Область вокальной музыки была очень близка Листу и кроме больших церковных композиций и ораторий «Св. Елизавета и Христос», «Станислав» — неокончена,он написал еще и светские кантаты—«Колокола Страсбургского собора», «Св. Цецилия», «Артистам», «Торжественная кантата» к празднованию столетия со дня рождения Бетховена, большое количество мужских квартетов, шестьдесят романсов и т. д. Литературные работы Листа касаются

Фортепианные произведения.

Литературные труды Листа. преимущественно музыки XIX столетия и песенного творчества цыган, а также касаются ряда проблем музыкально-общественного характера. Полное собрание музыкальных произведений Листа издает по поручению листовского общества фирма Брейткопф и Гертель. До 1922 г. вышли тринадцать томов этого издания, содержащие его симфонические поэмы и фортепианные произведения. Литературные работы Листа изданы им же в шести томах в переводе *Лины Раман*. Почти все работы Листа написаны на французском языке. После кончины Листа в доме, где он жил в Веймаре, основан музей его имени.

Лист и неоромантическая школа. В рамках историко-музыкального рассмотрения Листа обыкновенно относят к «ново-романтической» школе. Этому направлению в начале действительно присущи были революционные настроения. Как Вагнеру, так и Листу не чужды были черты радикальной интеллигенции, хотя и имеющие известный уклон к фантастике, но все же исполненные протеста против буржуазии и правительства. Как мы уже указывали, Вагнер и Лист отдали дань бунтарским переживаниям западно-европейской буржуазной интеллигенции. Наступившая в пятидесятых и сгустившаяся в шестидесятых годах реакция привела Вагнера в лагерь немецких националистов, а Листа обратила во внешне покорного (мы говорим внешне покорного потому, что до конца своих дней Лист сохранял артистическую независимость) сына католической церкви и слугу папского клерикализма.

Музыкальные корни искусства Листа. Музыкально Лист теснее всего примыкает к французской симфонической школе в лице *Берлиоза*. Значение его, как композитора, тесно связано с проблемами так называемой программной музыки, впервые поставленных творчеством Берлиоза. Самая идея «программности» была вызвана борьбой против отвлеченных архитектурных схем, стесняющих выражение личных творческих настроений в стихии звуков. Таким образом, программную музыку нужно отличать от внешне подражательного пользования звуками. Программа, как формирующий принцип, раньше всего организует эмоциональную сферу композиций, и с этой точки зрения Лист, исходя из художественных принципов фантастической симфонии Берлиоза, является скорее симфоническим лириком, чем эпиком. Для него важны не внешние очертания программы, а мысль в ней заключающаяся. Лист, как ни один симфонист до него, обладал удивительной способностью идейно вдохновляться извне взятой программы и углублять ее лирическое содержание до выражения определенных идей. С этой точки зрения листовская симфоническая поэма не об'ективно описательна, а символична, чем и об'ясняется ее глубокое влияние на судьбы музыкального искусства. Сравнительно невелико у Листа число программ изобразительного характера: «Орфей», «Тассо», «Гамлет», «Прометей», «Прелюды», «Данте», «Фауст», «Идеалы» приобщают музыку к завоеваниям поэтическо-философской мысли Запада.

Поэтическая идея в симфонизме Листа.

Тематическое единство. Гениальность Листа, как музыканта-творца, сказалась двояким образом. Он отвел симфоническую музыку от исторической сложившейся последовательности частей, создав новую форму, основанную на принципе тематического единства. Попытки освободиться от сюитообразной последовательности, обусловленные происхождением симфонической музыки от различных типов художественных танцев, мы встречаем у романтиков (Мендельсон и Шуман). Но у Листа эта борьба против симфонических традиций достигла наивысшего напряжения. Симфоническая музыка необычайно гибка. Он творил ее, как непрерывное отражение жизненного процесса настоящим музыкальным вольнодумцем, не стесняющим себя заранее поставленными рамками. Правда, Лист в конце концов возвращается к диалектике сонатной формы. Этой форме Лист возвратил ее основной конструктивный смысл и тем самым

Сонатная форма у Листа.

оказался во главе совершенно нового, еще настоящее время захватывающего музыкального движения.

По сравнению с Рихардом Вагнером Лист казался своим современникам композитором гораздо меньшего значения, но история показала, что его влияние на дальнейшие судьбы музыки было не менее глубоким и значительным, чем вагнеровское воздействие. Об'ясняется это тем, что насквозь революционный музыкант и безгранично смелый Лист при жизни ограничен был в смысле влияния на окружающий мир концертной деятельностью пианиста и лишь в слабой мере воспринимался, как самостоятельный художник-творец. Об этом мы уже говорили выше. Его же влияние на музыку конца XIX и начала XX столетия проистекала как раз из причин совершенно противоположных: преодоления виртуозности в творчестве, пренебрежения вкусами аристократическими и крупно-буржуазными и более демократически-интелигентского характера его музыки сравнительно с композициями его предшественников. Если взять Листа, как композитора фортепианных сочинений, то еще яснее можно убедиться в таком творческом противоречии музыки Листа, обусловленной его историческим положением.Процент художественно значительных фортепианных произведений сравнительно невелик и расчитаны они преимущественно на распространение среди высших слоев любителей музыки. Когда-то Лист сам ядовито заметил, что наиболее популярными композициями он оплачивает весь внешний блеск своего житейского комфорта. В симфонических же произведениях, ораториях и в отдельных крупнейших фортепианных вещах, концертах, сонате — проявляются во всей яркости наиболее ценные качества Листа: прямота и простота его творческого мышления, реализм воображения при всем величии его идей, острота мелодики и гармонии. В отношении мелодики Лист делает значительный шаг вперед в сравнении с его предшественниками Шуманом и Шопеном, усиливая ее импровизационный характер и придавая ей особую нервную возбужденность. Гармонически Лист явил музыкальному миру дотоле неизвестную красоту, главным образом, использованием всевозможного рода ладов как средневековых (церковных), так и народных восточных монгольских и совершенно искусственно построенных (целотонная гамма). Сам Лист не имел склонности теоретически об'яснять свои музыкальные интуиции, и во многом гармония Листа окончательно еще не исследована. И в этом отношении Лист принадлежал к числу композиторов, у которых непосредственная музыкальная выдумка идет в ущерб разработке найденных приемов. Вот почему Лист является вдохновителем ряда поколений музыкантов, хотя сам он отнюдь не проявлял достаточной выдержки в отстаивании своих новаторских приемов. Яснее всего для музыкантов семидесятых и восьмидесятых годов был его блестящий колористический талант, эффектность его окрестровой декоративности и изощренность его ритмики. В пользовании оркестровыми красками Лист проявлял величайшую экономию, придерживаясь так же, как Берлиоз, принципа наибольшего использования отдельных инструментов. Благодаря преимуществу гомофонической или вернее на простейшей гармонической основе развитой полифонии листовский оркестр отличается удивительной прозрачностью, полнота и звучность его обусловливается превосходным пользованием деревянных и медных духовых. Искусство педализации, хорошо ведомая этому величайшему из европейских пианистов, играет немаловажную роль в приемах его оркестровки.

Противоречия композитора и виртуоза.

Демократически-интеллигентский характер музыки Листа.

Мелодика и гармония Листа.

Лист—глава школы.

Инструментовка Листа.

Начиная с сороковых годов Лист собирает вокруг себя наиболее крупных исполнителей и композиторов своего времени. Он становится главой своеобразной передвижной академии, прочно обосновавшейся в начале пятидесятых годов в Веймаре. Можно сказать, что ни один крупный музыкант нового направления не миновал этих музыкальных Афин. Деятельность Листа

в Веймаре закончилась в 1861 г., как известно основанием «Всеобщего Немецкого Союза», имевшего цель исполнение новых, неизвестных публике, произведений не только напечатанных, но и рукописных. Указанное общество существует еще поныне и ежегодно устраивает музыкальные празднества в различных городах Германии. Как самая мощная общественно-музыкальная организация Германии «Всеобщий Немецкий Союз» сделался надежной опорой новой немецкой музыкальной школы, первые представители которой группировались вокруг Листа. Среди них наиболее близкими Листу и выразителями его организационно музыкальных идей надо признать двух своеобразных музыкантов *Петра Корнелиуса* и *Ганса Бюлова*. Оба они были убежденными сторонниками нового листо-вагнеровского направления в немецком искусстве, и практически являются основоположниками новой немецкой школы. Более скромный *Корнелиус* (1824—1874 г.) не обладал, впрочем, выдающимися организационными талантами, как Бюлов, и его почти болезненная застенчивость сильно мешала современникам справедливо оценить его. Корнелиус, самый заметный музыкальный драматург листовского круга. Его музыкальное значение для настоящего времени исчерпывается одной двуактной оперой «Багдадский цирульник» (1858 г.) и несколькими романсами (среди них один по основному приему напоминающий «Фальшивую ноту» Бородина), намечающие новые пути для немецкой вокальной лирики. Значение «Багдадского цирульника» основывается на удачном применении стиля французской комической оперы к солидно-проработанной немецкой контрапунктической технике. Не впадая в схематизм старых оперных форм, Корнелиус создал очень изящный образец немецкой комической оперы, скорее всего камерного характера. Ближайшим прототипом этой оперы надо считать берлиозовского «Бенвенуто Челлини». В настоящее время «Багдадский цирульник» в новой оркестровой редакции Мотля и Леви считается лучшей комической оперой наряду с вагнеровской «Мейстерзингерами» и занимает прочное положение в современном немецком оперном репертуаре. Скандал, учиненный противниками Листа на премьере этой оперы и заставивший Листа подать в отставку, был причиной того, что «Багдадский цирульник» мог пойти лишь после смерти Корнелиуса (1874 г.). Кроме «Багдадского цирульника» перу Корнелиуса принадлежат еще две оперы «Сит» (исполнена впервые в Веймаре в 1865 г.) и неоконченная музыкальная драма «Гунлёд», изобличающая сильное влияние вагнеровского «Тристана» в то время, как «Багдадский цирульник» от них свободен. Некоторый интерес представляют еще многоголосные хоры Корнелиуса, своеобразная попытка приблизиться к «акапелльному» стилю XVI столетия. В них можно видеть, пожалуй, показателя того ретроспективного уклона, овладевшего в начале шестидесятых годов немецкой музыкальной мыслью и вызванного несомненно расцветом музыкально-научной исследовательской работой. В этом отношении П. Корнелиус сближается с представителем совсем иного лагеря, о котором речь будет еще ниже, Брамсом. Но при всех своих симпатиях к музыкальной старине Корнелиус в этих своих хорах остается приверженцем модернизма с тяготением к острым и терпким гармониям листовской школы. Некоторое скромное место он занимает в немецкой поэзии, как лирик благородно сдержанного стиля.

„Всеобщий Немецкий Союз“. **П. Корнелиус.** **„Багдадский цирульник“.** **Музыкальные драмы Корнелиуса.** **Хоровые композиции.**

Ганс Бюлов. Более видное место в истории вагнеро-листовского движения сыграл высоко талантливый пианист и дирижер *Ганс Бюлов* (1830—1894), один из наиболее энергичных и ярких музыкальных деятелей XIX столетия. Бюлов в одинаковой мере может считаться учеником как Вагнера, так и Листа, произведшим под их влиянием переворот в исполнительском искусстве. Дирижерское искусство Бюлов изучил под руководством Р. Вагнера во время пребывания последнего в Цюрихе. Еще в 1849 году Бюлов, увлеченный революционным движением (в этом году он, между прочим, написал «Рабочую боевую

песнь»), заявил себя сторонником идей, изложенных Вагнером в его трактате «Искусство и революция». В 1851 году, благодаря вагнеровской рекомендации, он сделался учеником Листа и оставался в Веймаре до 1855 г. С 1853 г. начинаются обширные концертные поездки Бюлова, а с 1855 года его педагогическая деятельность. После переселения Вагнера в Мюнхен Бюлов в 1867 г. назначен был баварским придворным капельмейстером и дирижировал в 1856 г. «Тристана», а в 1868 г. «Мейстерзингеры». Ввиду изгнания Вагнера из Мюнхена Бюлов в 1869 г. также прервал свою дирижерскую деятельность. С 1872 г. начинаются концертные поездки Бюлова по всей Европе и Америке, а в 1880 г. он поселяется в Мейнингене и организует образцовый мейнингенский оркестр, с которым раз'езжает по различным городам Германии. Выступления этого оркестра имели высокое воспитательное и показательное значение и внесли заметно свежую струю в музыкальную жизнь Германии. В 1885 году он сделался дирижером симфонического оркестра в Берлине и абонементных концертов в Гамбурге, где и поселился в 1886 году. Постоянные концертные поездки и усиленнная агитаторская музыкальная деятельность подкосили силы Бюлова и свели его преждевременно в могилу в 1894 году. В качестве пианиста и дирижера Бюлов неоднократно посещал Россию и содействовал распространению музыки Чайковского за границей. Бюлов обладал совершенно феноменальной памятью. Во время одной поездки в Америку он исполнил наизусть все фортепианные произведения Бетховена в течение шестнадцати концертов. Дирижирование без партитуры на память было также введено в музыкальной практике Бюловым. Его фортепианная игра отличалась необыкновенной точностью при сильном блеске и мощи звука. «Чистота его игры безусловна, безупречна и абсолютна», писал по поводу второго приезда Бюлова в 1874 году Чайковский. «Нечаянно задетая клавиша, гамма с недочетом кое-каких ступеней, аккорд, взятый скачком фальшиво — всего этого вы не отыщете в игре Г. Бюлова. У него руки, обладающие эластичностью резины и устойчивости стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита. Словом, всем физическим условиям сильной виртуозности Г. Бюлов отвечает с излишком. Что касается художественной стороны его исполнения, то она отличается спокойной об'ективностью, тонкой отделкой малейших подробностей, нюансировкой столь-же изящной, сколько и чуждой всякой аффектации. У него нет той вдохновенной порывистости, суб'ективного воспроизведения играемого, которые составляют главнейшую черту артистов противоположного закала, но зато он очаровывает слушателя, ни на мгновение не покидающего его безупречной изящностью и глубокой обдуманностью и целого и подробностей». Бюлов в противоположность Листу, игра которого отличалась сильным суб'ективным напряжением, создал об'ективную школу исполнения. Но еще больше эта склонность к возможной точности и четкости передачи деталей сказалась в его дирижерском искусстве. Это искусство опиралось на чрезвычайно разработанную дирижерскую технику и планомерную разработку новых приемов, необходимых для овладения вагнеровской и послевагнеровской музыки. Сам Вагнер считал передачу своих «Тристана» и «Мейстерзингеров» Бюловым недосягаемыми образцами совершенства. Бюлов впервые осуществляет в истории музыки тип дирижера, не композитора, а *самостоятельного вождя оркестра*. В области музыкального исполнения, огромная заслуга его заключается в том, что он впервые указал на необходимость точной разработки учения о фразировке, и сам создал ряд изданий с образцово-разработанной фразировкой произведений Баха, Бетховена, Шопена и других. На своих современников Бюлов действовал не только, как художник, но и как стойкий убежденный человек, отличавшийся прямотой и резкостью своего характера и непоколебимой волей. Число композиций Бюлова (симфонических и фортепианных) невелико и не имеет существенного художествен-

Бюлов-ученик Вагнера и Листа.

Жизнь Бюлова.

Бюлов — пианист.

Отзыв Чайковского об игре Бюлова.

Бюлов — дирижер.

Бюлов, борец за новую музыку.

ного значения. Много поучительного и интересного содержат его литературные работы и письма (8 томов издания Брейткопфа), запечатлевающие его образ, как музыкально-общественного деятеля большего размаха и вполне современного по своим устремлениям.

А. Риттер. Два симфониста веймарского кружка *Рафф* и *Дрезеке* будут рассмотрены нами в главе о симфонической музыке, так как после ухода Листа из Веймара они оба перешли в лагерь романтиков-академистов. Здесь же необходимо упомянуть о третьем участнике веймарского кружка *Александре Риттере* (1833—1896), принадлежавшем к числу интимных друзей Вагнера и Листа. Риттер был первым участником веймарского кружка, вполне оценившим художественную значимость симфонической поэмы, как музыкально-пластической формы. Написанные им симфонические поэмы («Эротическая легенда», «Свадьба Олафа», «Sursum corda» и др.) «не дошли» до современников, но представляют интересные образцы новой формы и имели большое влияние на молодого Рихарда Штрауса. Последнему же принадлежат завершение симфонической поэмы в XX столетии.

Симфонические поэмы Риттера.

Ученики Листа. Если самому Листу и не удалось преодолеть внешне эффектный виртуозный блеск игры, и пышный звуковой наряд фортепианного творчества обусловливал широчайшую его популярность, то как педагог и глава школы он всемерно содействовал углубленному пониманию пианизма. Многочисленные ученики Листа (его биограф Гёллерих, составивший список лиц, получающих непосредственно указания самого Листа, насчитывает около 400 (!) имен), разнесли по всем уголкам Европы новую культуру фортепиано, как инструмента, по богатству звуковых возможностей приближающегося к симфоническому оркестру и органу. Такой отказ от фортепианной виртуозности, как самоцели, намечается уже у первых крупных учеников Листа *Бюлова* и рано скончавшегося *Карла Таузига* (1841—1871 г.), приближавшегося в свои зрелые годы к об'ективной манере исполнения Бюлова. К листовской школе, совпадающей вообще с понятием школы пианизма конца XIX века и начала XX века, мы обратимся в одной из последующих глав. Из числа учеников Листа, имевших значение для русской музыки, мы отметим имена *Карла Клиндворта* (1830—1916 г.) долголетнего профессора Московской консерватории *А. Зилоти* (род. в 1863 году), *Л. Брассена* (1840—1884 г.), ***Ф. Бузони*** (1866—1924 г.), который состоял профессором Московской консерватории в 1890—1891 г.

Клиндворт, Зилоти, Бузони.

Литературная группа Листа. Особую группу, наконец, составляли музыкальные писатели, защищавшие с пером в руках идеи новой немецкой школы. К числу последних относятся *Франц Бендель* (1811—1868 г.), основатель «Союза» и автор популярного в свое время руководства по истории музыки, *Рихард Поль* (1826—1896 г.), перу которого принадлежат отличные характеристики самого Листа, Вагнера и Берлиоза, *Ганс Бюлов, Людвиг Ноль* (1831—1885 г.), автор очень многих доступно написанных, но лишенных научного значения брошюр о Бетховене, Моцарте, Вагнере, Листе и т. д.

ЛИТЕРАТУРА.

Полное собрание литературных работ Листа.

Литература к главе 30.

Liszts Gesammelte Schriften. Übers. von Lina Ramann. Лейпциг. Брейткопф и Гертель (3-ье изд. 1911).

Письма Листа имеются в разных изданиях. Собрание писем Листа (не совсем полное) Ла-Мара. 9 томов. Лейпциг. 1893—1904.

L. Rellstab. Fr. Liszt. Берлин. 1844.

R. Pohl. Fr. Liszt. Мюнхен. 1883.

A. Habets. Borodine et Liszt. Париж. 1885.

A. Göllerich. Fr. Liszt. Берлин. 1908. (Ему же принадлежит 2-ая часть биографии Листа в изд. Реклама).

R. Louis. Fr. Liszt. Мюнхен. 1900.
J. Kapp. Liszt und Wagner. Берлин. 1909.
„ Fr. Liszt. 1-ое изд. 1909, 18-ое изд. 1921.
L. Ramann. Fr. Liszt. 3 тома. (Недостоверная биография Листа 1880—1894.)
C. Wagner. Fr. Liszt. Мюнхен. 1911.
I. G. Hunneker. Fr. Liszt. New-York. 1911.
J. Chantavoine. Fr. Liszt. Париж. 1910. („Maitres de la musique“).
M. Calvocoressi. Fr. Liszt. Париж. 1911. „Musiciens célèbres.“
B. Schrader. Fr. Liszt. Лейпциг. 1914.
A. Stradal. Fr. Liszts Werke besprochen. 1904.
E. Reuss. Fr. Liszts Lieder. 1909.
La Mara. Aus der Glanzzeit Weimars Altenburg. Лейпциг. 1909.
R. Louis. Die deutsche Musik der Gegenwart. Мюнхен. 1909.
O. Bie. Das Clavier und seine Meister. Лейпциг. 1908.
H. Rietsch. Die Tonkunst in der 2-ten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Лейпциг. 1906.

О симфонических поэмах Листа:

H. Kretschmar. Führer durch den Kozertsaal. B. I, II. Лейпциг 1913.
A. Lubosch. Zur Aesthetik der symphonischen Dichtung. „Die Musik“ 1904—1905.
Liszt-Heft der Musik. 1913.
A. Mirus. Das Liszt Museum in Weimar. Веймар 1903.

На русском языке:

А. Серов. Симфоническая поэма Листа.
П. Трифонов. Фр. Лист. Петерб. 1884.
Игорь Глебов. Лист. Петрогр. 1922.
Его же. Данте в музыке (о симфонии „Данте“ Листа), изд. Петрогр. Филармонии. 1922.
А. Зилоти. Мои воспоминания о Листе. Петрогр. 1911.

Кроме того на русском языке имеются еще разборы отдельных произведений Листа: симфонии „Фауст“, ораторий, фортепианного концерта Es-dur в программных пояснениях концертов Кусевицкого Шереметева и Зилоти.

Пребывание Листа в России описано в книге:

В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в Росоии. Петерб. 1895.
О Листе см. также:
А. П. Бородин Письма(ред. В. Стасова). Изд. Суворина. Петерб. 1887.
Е. Браудо. А. Бородин. Изд. „Мысль“. Петрогр. 1922.
Из литературных произведений Листа на русский язык переведены:
Шопен (пер. Л. Зиновьева). Петерб. 1889.

Глава тридцать первая (третья).

Джузеппе Верди и итальянская опера конца XIX столетия. Вердиевская и вагнеровская опера. Жизнь и творчество Верди. «Маэстро итальянской революции». Социально-бытовые условия возникновения вердиевских опер. Народная мелодика и ритмика в операх Верди. Верди — идеолог итальянского крестьянства и демократии. Хоры вердиевских опер и их популярность. Драматургия вердиевских опер. Бытовая опера. Верди и Шекспир. Влияние Вагнера. Стиль комической оперы Верди. «Реквием» и камерные композиции. Голос и оркестр в операх Верди. Влияние Верди на итальянскую и немецкую музыку второй половины XIX столетия. Современная переоценка Верди. Современная бытовая итальянская опера (Масканьи, Леонковалло, Пуччини и др.). Итальянская опера начала XX столетия.

Оценка Верди историками музыки.

Настоящая небольшая глава заключает в себе историю итальянской оперы на протяжении почти полных семидесяти пяти лет. Имя Верди играет здесь такую же центральную роль, как имя Вагнера в немецком искусстве. Но влияние первого отнюдь не ограничивалось одной лишь его родиной. Этот исключительно крупный по дарованию композитор, умевший, как никто до него, мыслить театрально, гораздо сильнее воздействовал на всю европейскую публику и музыкальные вкусы значительно большей массы, чем Вагнер. Неприятие музыки Верди серьезными музыкантами отчасти об'яснялось, в силу своеобразного их профессионального аристократизма, представлением о том, что музыка, увлекающая такие широкие массы, должна содержать в в себе что-то уличное и низменное, а с другой стороны, недостаточным осознанием того социального смысла, который эта музыка имеет. Конечно, надо признать, что в смысле идейной значительности своих опер Верди далеко уступает Вагнеру. Менее глубок по сравнению с Вагнером и захват страстей и чувств его музыки. Но Верди преодолел внешнюю эффектность и фальш франко-итальянской «большой оперы» другим путем, чем Вагнер. С первых же творческих своих опытов Верди *проявлял склонность к ярко-драматическим сюжетам при изумительном знании сцены.* Его мелодика и ритм отличались сжатостью и ударностью, гармонизация при крайней экономии средств, особенно в последний период, очень характерна. Его радикальный политический пафос изливался в зажигательных хорах, которые ранним его операм придавали характер всенародности. Правда, в среднем периоде — эпохе «Риголетто», «Трубадура», «Травиаты» — Верди склоняется к компромиссу с музыкальными вкусами господствующего класса в расчете на широкую популярность у западной аудитории. Поворотный пункт в его творчестве вновь наступает в начале семидесятых годов с постановкой «Аиды», где совершенно ясно чувствуется влияние драматургии, а отчасти и музыкальных

Вердиевская и вагнеровская опера.

Верди—как музыкальное явление.

приемов Вагнера. В общем Верди есть явление цельное и музыкально связанное с предыдущей итальянской оперой. Музыкально Верди стремится охватить возможно большее разнообразие явлений и дать им наиболее сжатое эмоциональное выражение. Его задача — обслуживать не психологически утонченного буржуазного слушателя, а художественно-развитую массу через пластику звуков в непрерывном развертывании ярких и сильных переживаний. Как все итальянские мастера Верди рассчитывал главным образом на выразительную силу человеческого голоса, и в этом отношении его взгляд на музыкальную драму резко отличается от Вагнера. Даже в тех его музыкальных драмах последнего периода, в которых он не избежал влияния могущественного соперника, Верди ставит на первый план права мелодии. Как в «Аиде», так и в «Отелло» вся драматическая сила заключена в непосредственном воздействии мелодии. Мелодическая линия господствует, оркестр служит для нее лишь фоном, аккомпанемент беден и часто однообразен, повторяя одну и ту же ритмическую формулу. Его тексты лишены всякого философского углубления и рисуют только непосредственную, так сказать, необобщенную правду житейских переживаний. Романтический символизм ему одинаково чужд, как и метафизический абстрактивный характер вагнеровских

Верди и Бизе.

музыкальных драм. Лирика Бизе, почерпнутая из самой глуши повседневности, острая ритмика и гармония, подвижная народная мелодика «Кармен»— лучшее, что было создано французской оперой после Мейербера — гораздо ближе ему, чем философская музыкальная трагедия Вагнера.

Для историка всякое действие является социально-обусловленным. Как в биографии Вагнера, так и в биографии Верди легко открыть связь между их художественным творчеством и историческими событиями им современными.

Жизнь Верди.

Джузеппе Верди родился в один год с Р. Вагнером, и жизнь их протекала в обрамлении одних и тех же обще-политических событий. Свой композиторский путь Верди начал двумя операми («Oberto» 1839 и «Un giorno di regno» «Калиф на час» 1840) Россини — Доницеттиевского типа, пока в 1842 году, в год первой постановки вагнеровского «Риенци», он не имел крупного успеха

„Набукко“.

своей оперы «Набукко». В этом своем произведении Верди сознательно порывает с россиниевским взглядом на оперу, как на арену певческой виртуозности, и в ее партитуре мы можем найти номера, подходящие по своему характеру к «Аиде». В следующем своем произведении «Ломбардцы» Верди нашел зажигательный стиль хоров, особенно сильно воздействовавших

„Ломбардцы“.

на итальянских слушателей. Сюжет «Ломбардцев» — первый крестовый поход, истолковывался, как призыв к восстанию итальянцев против австрийского владычества и за композитором укрепился в народном сознании эпитет maestro della rivoluzione italiana («маэстро итальянской революции»). Такому же патриотическому истолкованию подверглись и следующие крупные

„Эрнани“.

оперы Верди «Эрнани» (1844) и «Аттила» (1846). Итальянский народ ощущал музыку Верди, как призыв к освободительному движению и национальному об'единению. Музыкально восемь опер, написанных в пятилетие между 1844—1849 годом, очень неравноценны. Драматически сильнее опера «Эрнани» на текст Виктора Гюго. Ганс Бюлов обратил внимание немецкой публики на богатую мелодику и драматическую силу этого произведения Верди. «Маэстро итальянской революции» бросает свой факел в другие европейские страны. В конце сороковых годов Верди переселяется в революционный центр Париж.

Верди в Париже.

Здесь он пишет революционный гимн «Suona la tromba» («Да зазвучит труба») на текст Мамелли и патриотическую, вызвавшую при своей премьере шумные манифестации, оперу «Битва при Леньяно», одну из наиболее красочных и

„Риголетто“ „Трубадур“ „Травиата“.

свежих своих произведений. С 1850 года в творчестве Верди намечается значительный под'ем, выразившийся в создании трех наиболее известных его опер: «Риголетто» (1851 г.), «Трубадур» (1853 г.) и «Травиата» (1853 г.). Эти

оперы, однако, лишены той крепкой музыкально-идеологической связи с итальянским народным самосознанием, которая отмечала его прежнее творчество. Огромный успех у международной публики сказался на стиле его ближайших произведений, гораздо более совершенных по фактуре, чем оперы раннего периода, но за то более рассчитанных на блестящий спектакль. Некоторые из последующих опер непосредственно заимствуют у Мейербера его декоративные приемы («Сицилианская вечерня» (1858) представляет, например, сколок с «Гугенот»). Наибольший вокальный блеск Верди показывает в своем «Маскараде» (1859 г.). (Сюжет изображает убийство Густава III, и опера запрещена была к исполнению после покушения Орсини на Наполеона III.) О том, как сильно влиял Верди в эту эпоху на музыкальное сознание, свидетельствуют бесконечные попурри и фантазии на его оперы (сочинением коих не гнушался даже Лист), широко распространенных, как в концертном, так и в домашнем быту. В 1862 году Верди по заказу дирекции русской императорской оперы написал «La forza del destina» («Сила судьбы»), произведение, впрочем, не имевшее никакого успеха, несмотря на удачную компановку текста. Последний период творчества Верди, признаваемый ныне наиболее блестящим, начинается в 1871 году с «Аиды» (на отличное либретто Гисланцони), заказанная ему египетским хадивом Измаил-пашой для торжества открытия Суэцкого канала. В этом произведении Верди делает попытку привить к итальянской опере достижения вагнеровской музыкально-драматической техники (лейтмотив, приемы вагнеровской инструментовки, гармонически модуляционные особенности, симфоническую разработку). Этот уклон еще сильнее проявляется в двух последних работах Верди «Отелло» (1887 г.) и «Фальстаф» (1892), замечательнейших музыкально-драматических произведениях конца XIX столетия, вполне достойных шекспировского гения. Верди скончался 27 января 1901 г. Всего им написано тридцать шесть опер, около десятка романсов, драматически выразительный струнный квартет, монументальный реквием на смерть италианского поэта Манцони и несколько других церковных композиций. В России премьеры важнейших опер состоялись: «Ломбардцы» (1850 г.), «Трубадур» (1859 г.), «Травиата» (1868) «Риголетто» (1859 г.), «Сила Судьбы» (1862 г.), «Аида» (1875 г.), «Отелло» (1887 г.). Музыкально оперы Верди восходят к итальянской опере тридцатых годов, и особенно близок он Беллини и Доницетти. По сравнению с виртуозным стилем Россини письмо Верди отличается большей простотой и естественностью выражения. Легкость и свобода вердиевской мелодики примиряет нас с некоторой грубоватостью и элементарностью; ее значение не в салонном изяществе, а в способности передаваться сотням тысячам слушателей и восприниматься ими как народное творчество. С родной музыкальной почвой Верди связан крепчайшим образом, и сам он всю свою жизнь считал представителем итальянского крестьянства (он родился в среде крестьянского середняка). «Для бедной Италии», говаривал он, «хорошие землепашцы дороже посредственных музыкантов и поэтов». Сам Верди является выразителем в глубь идущей, общественно музыкальной жизни демократической крестьянской Италии. Несмотря на повышенный романтизм своих сюжетов он крепко стоит на почве действительности. Его театральная натура была слишком мужественной и при всей его склонности к сильным выражениям страстей, он все же по существу был реалистом в звуках. «Верди»,—так писал его большой поклонник и знаток его музыки венский критик Э. *Ганслик,* «придерживается всегда наиболее удобной для пения вокальной линии и не пред'являет преувеличенных требований к человеческому голосу. Однако-ж он заставляет своих певцов кричать отчасти вследствие шумливой, густой инструментовки, отчасти вследствие материального характера его вызывающих эффектов... Собственно колоратурами он пение отнюдь не пере-

„Маскарад“

„Отелло“ и „Фальстаф“.

Связь с оперой Доницетти и Беллини.

Верди—музыкальный выразитель демократической крестьянской Италии.

Реализм Верди.

гружает. Там же, где у него встречаются ритмически оживленные пассажи, или блестящие мелизмы, он не проявляет достаточного вкуса и даже самое искусное исполнение не может облагородить их». Музыкально итальянцы прожили громадную культурную жизнь и в их искусстве несомненно больше художественных традиций, чем у других народов. Это придает итальянско-музыкальной музыке еще до настоящего времени большую устойчивость и самостоятельность. Не задаваясь какими-либо глубокими эстетическими намерениями, не будучи по природе пылким реформатором Верди не создал подобно Вагнеру, новую, теоретически обусловленную музыкальную драму. Однако, потребности времени и все более обострявшийся вопрос о кризисе оперы заставили Верди, не склонного обольщать себя громадным успехом своих произведений, искать новых путей. Поворотным пунктом в его творчестве является «Аида» (1869—1870). В ней с одной стороны явственно чувствуется влияние вагнеровского «Лоэнгрина», а с другой—обаяние мейерберовой экзотической «Африканки». Сценически «Аида» сконструирована превосходно в противоположность к хаотической драматургии многих более ранних опер Верди. И зрелищно и музыкально «Аида» одно из наиболее ярких произведений оперного искусства XIX столетия и, в сущности говоря, мейерберовское влияние, которого не избежал даже Вагнер в «Кольце», здесь сказывается в наилучшем смысле. Творческой вершины Верди достигает уже после смерти Вагнера в своих последних двух произведениях: «Отелло» (1887 г.) и «Фальстафе» (1892 г.) на шекспировские тексты, приспособленные для него *Ариго Бойто* (1842—1918 г.). В этих двух операх немецкая «ориентация» их автора сильнее всего, и в литературе неоднократно ставился вопрос, насколько типично немецкие влияния были глубоко восприняты насквозь итальянцем Верди. На наш взгляд ни «Фальстаф», ни «Отелло» не представляют собою неожиданности в органически цельном творчестве Верди и в итальянской опере вообще. В истории последней «Фальстаф» обозначает возрождение когда-то славной итальянской комической оперы (opera buffo). Музыкальный стиль «Фальстафа» содержит с одной стороны новейшие завоевания музыкальной техники конца XIX столетия, а с другой стороны—приемы, глубоко коренившиеся в итальянской довердиевской опере, преимущественно Россини. Характерным для «Фальстафа» является отказ от законченных оперных форм и до крайности изощренная музыкальная разговорная техника («parlando»). Легче всего стиль этой оперы можно сравнить с «Севильским цирульником» Россини, но в «Фальстафе» совершенно отсутствует большая мелодическая линия и красивая условность музыкального жеста. В этом отношении он несколько напоминает «Женитьбу» Мусоргского. «Фальстаф» продукт послевагнеровской звуковой культуры, обостренного ощущения итальянского языка и тонкой гармонической фактуры. Примечательно также, что прежняя грубая оркестровая раскраска Верди и злоупотребление стереотипными формулами аккомпанимента уступает здесь место деликатному камерному письму. С этой точки зрения «Фальстаф» опять таки представляет большой интерес при современном обостренном внимании камерной оперы. Никто не ждал от восьмидесятилетнего Верди, всегда тяготевшего к драматическому стилю, создания именно комической оперы, и надо отметить, что облюбовав для себя «Фальстафа», он открыл в шекспировской комедии элементы итальянского буффа, и в этом отношении величайший музыкальный драматург Италии возвратил своей родине то, что заимствовано было гениальным англичанином у итальянской литературы Возрождения. С общественно музыкальной точки зрения *«Фальстаф» образцовое разрешение вопроса о создании чисто земной, реальной комической оперы в противовес перенасыщенной философским содержанием и рассчитанной исключительно на высшие слои буржуазной интеллигенции музыкальной трагедии вагнеровского типа.* Овладевание этой

Поворотный пункт в творчестве Верди.

Мейерберовское и вагнеровское влияние.

„Фальстаф" и итальянская комическая опера.

Разговорный стиль „Фальстафа".

Верди и Шекспир.

задачей, конечно, могло принадлежать первоклассному мастеру, владеющему всеми средствами музыкальной драматургии. В «Фальстафе» Верди показал моцартовскую изобретательность и легкость письма. Весь огромный опыт пятидесятилетней композиторской работы нашел свой исход в этом, радостно утверждающем жизнь последнем его произведении.

Общественно-музыкальное значение „Фальстафа“.

Все, последовавшее после кончины Верди, развитие итальянской оперы до настоящих дней не создало ни одного крупного имени, которое можно было поставить рядом с творцом «Аиды» и «Фальстафа». Даже больше того, в популярнейших произведениях итальянской оперной литературы начала XX столетия легко открыть характерные вердиевские приемы. Так, например, «Тоска» Пуччини имеет не мало общего с «Луизой Миллер», «Богема» с «Травиатой» и т. д.

Итальянская опера после Верди.

Джакомо Пуччини (1858—1924 г.) принято считать композитором, наиболее близким по художественому типу Верди. Сам Верди видел в нем своего продолжателя. Действительно, после Верди Пуччини имел наибольший успех и приобрел наибольшую популярность, так что круг потребителей его музыки был неменьший, чем вердиевский. Но назвать его последователем Верди можно лишь очень условно, и разница между музыкой Пуччини и музыкой Верди такая же, как между Италией прошлого столетия и современной капиталистически окрепшей с воинствующей буржуазной культурой и фашистскими организациями. Пуччини всецело порождение этой новой эпохи в истории Италии. В ней нет ни капли романтического энтузиазма Верди. Вся его энергия направлена на завоевание новых рынков для итальянской оперы. Пуччини гораздо эклектичнее Верди — нет ни одного крупного явления в истории оперы конца XIX начала XX столетия, которые так или иначе не повлияли на его творчество: Массне для лирических моментов, Вагнер, в особенности «Тристан», Штраус, даже Мусоргский, поскольку они определяли собой западно-европейские вкусы, служили ему образцами. К Верди Пуччини примыкал, главным образом, благодаря своей приверженности к старым итальянским оперным формам, а с другой стороны к тем элементам в творчестве последнего, которые можно было бы назвать музыкальным реализмом. Сильное стремление к рекламе, к дешевой сенсации, к бульварно-ярким, а иногда и грубоватым сюжетам, сближающим сценарий пуччиниевских опер с кинематографическим — таковы характерные особенности его музыкально-драматического стиля. Но при всем том нельзя отрицать несомненных творческих дарований Пуччини, его способности заставлять и себя и других поверить в театральную иллюзию, большой гибкости таланта, позволявшего ему переходить шутя от одной темы к другой. Всего Пуччини написано около десятка опер, из которых наиболее известны: «Manon Lescaut» (Турин, 1893 г.), «La Bohême» (Турин, 1896 г.), «Tosca» (Рим, 1900 г.), «Madame Butterfly» (Милан, 1904 г.), «La fanciulla del West» («Девушка с Запада») (Нью-Иорк, 1910 г.) тонкая музыкальная комедия «Gianni Schicchi» (Рим, 1919 г.). Кроме этого ему принадлежат еще две одноактных оперы «Il Tabarro», «Suor Angelica», неудачная оперетта «Ласточка» (1920 г.) и оставшаяся незаконченной опера-сказка «Турандот» (на сюжет Гоцци), ряд камерных композиций, симфоническое каприччио, две кантаты «Юнона», «Юнона и Рим» (1919 г.) и большая месса. В СССР особенной популярностью пользуется «Тоска» и благодаря своему внешне-революционному сюжету (действие оперы происходит в 1800 г. в момент наступления католической реакции на завоевания французской революции. В Ленинграде была сделана попытка заменить старый текст «Тоски» революционным, и таким образом, ввести эту оперу под заглавием «В борьбе за коммуну» в новый репертуар. Попытка эта оказалась крайне неудачной.

Д. Пуччини.

Черты отличия от Верди.

Пуччини и европейская опера.

Произведения Пуччини.

„Тоска“ в СССР.

„Веризм“ — искусство города.

Несмотря на уклон в сторону экзотических сюжетов, сделавшихся модными после вердиевской «Аида», Пуччини есть чистейший продукт городской культуры. Опера с бытовым сюжетом, с музыкой дешевого рыночного свойства, с множеством мелодраматических моментов большею частью всего пришлась по вкусу городскому слушателю эпохи господства ресторана и кинематографа. Отсюда необычайный успех на Западе того направления, которое в истории музыки получило название «веризма», типичным представителем которого является Пуччини. От этой оперы один лишь шаг к банальнейшей оперетте, к тому мимолетному развлечению, которого жаждет уста-

Масканьи и Леонковалло.

лый от непосильной работы европеец. Два современника Пуччини, значительно уступающие ему в музыкальной одаренности, не меньше его сделали в смысле завоевания европейского и американского рынка ново-итальянским «веризмом» и постепенного вытеснения серьезной немецкой оперной музыки. Имена эти *Масканьи и Леонкавалло,* вероятно не менее популярны, чем Верди и Пуччини.

Пиетро Масканьи (род. в 1863 г.) и *Руджьеро Леонковалло* (1858—1919 г.), написали каждый в отдельности неменьше двух десятков опер, но своей известности обязаны лишь «Сельской чести» (Масканьи) и «Паяцам» (Леонковалло). Обе оперы были представлены на конкурс одного итальянского издателя и, благодаря ловкой рекламе, очень быстро обошли все европейские сцены. Успех обеих опер об'ясняется их сжатым и напряженным драматическим действием, а также крестьянским сюжетом, освежающе подействовавшим на зрителя после бесконечных маскарадов романтиче-

Техника „веристов“.

ской оперы. Сюжеты обеих опер разработаны энергичными яркими штрихами, и на «Сельской чести» влияние лучшей из народных опер XIX столетия «Кармен» Бизе. Незамысловатые любовные трагедии в обеих пьесах переданы правдиво с настоящим южным темпераментом. В музыкальном от-

Стиль Масканьи и Леонковалло.

ношении преимущество надо отдать Масканьи. У него больше мелодической изобретательности, непосредственно захватывающего эмоционального пафоса. Мелодия же Леонковалло часто срывается, но за то он лучше владеет инструментовкой и полифоническим письмом. Судьба обоих музыкантов тесно связана потому, что оперы их взаимно дополняли друг друга в рамках оперного спектакля. Все их попытки своими многочисленными операми, последовавшими за «Сельской честью» и «Паяцами», добиться хотя бы тени прошлого успеха, оказались бесплодными. У обоих не хватило просто тех-

Оперы Масканьи.

ники для успешной работы [1]). Известный интерес представляет только новейшая опера Масканьи «Молодой Марат» (Рим, 1921 г.) и «Заза» Леонковалло (1900), удачно схваченная картина из жизни парижской богемы (Леонковалло, подобно Пуччини, также написал «Богему», вытесненную более счастливым соперником). Масканьи испробовал с сомнительным успехом свои силы и в области оперетты («Li» 1919 г.). Масканьи, получивший благодаря «Сельской чести» место директора лицея Россини в Пезаро, также часто выступал как дирижер за пределами своей родины в том числе и в России.

Композиторы „веристы“.

Именами Пуччини, Масканьи и Леонковалло ограничивается, собственно, число представителей итальянского «веризма», имевших всемирный успех. Несмотря на обилие итальянских композиторов, обладавших более солидной техникой и большей музыкальной культурой, чем последние два предста-

---

[1]) (Масканьи: „Ратклифф“ 1894 г., „Ирис“ 1898, „Подруга“ 1905, „Паризина„ 1913, „Ласточка“ 1917; Леонковало: „Богема“ 1897, „Заза“ 1900, „Лоланд Берлина“— по заказу Вильгельма II 1904- крайне неудачное произведение—„Эдип царь“ 1920‘ ряд оперетт и т. д.).

вителя итальянского «веризма», только очень немногие, и то мимолетно, могли отстоять себя в соревновании с другими западно-европейскими школами. В конце девяностых годов, некоторое внимание сосредоточил на своей опере «Мефистофель» *Ариго Бойто* (1848—1918 г.), превосходный либреттист, но несвободный от эклектизма и лишенный каких-либо индивидуальных черт композитор. В России заглавную партию этой оперы (текст ее об'единяет обе части гетевского «Фауста») исполнял Шаляпин, благодаря чему сильно повысился интерес к этому произведению. Другая опера Бойто «Нерон» была исполнена с внешне сенсационным успехом уже после смерти автора в Риме (1923 г.). К числу популярных представителей более старых мастеров современников Верди принадлежит еще *Амилькаро Поэнкиелли* (1834—1886), музыкант довольно яркого дарования, но без инициативы в обновлении оперных форм. Его «Джиоконда» (1876) и два балета шли, между прочим, и на русской сцене. Упомянуть еще можно барона *Альберто Франкетти*, род. в 1860 г., «Христофор Колумб» (1892) и «Германия» (1902) (сделана попытка приспособить эту оперу к советской сцене) и *Умберто Джиордано* (1896), автора любопытных по сюжетам опер: «Андре Шенье» (1896 г.), действие которой происходит во время Великой Французской Революции, и «Сибирь» (1903 г.) (из жизни русских каторжан, автором использованы подлинные сибирские напевы), и... если верить итальянской прессе «Распутин» (1926), чтобы исчерпать число композиторов, близких по своим приемам к Пуччини. У Бойто и Франкетти можно, впрочем, заметить и следы определенных вагнеровских влияний.

А. Бойто.

Поэнкиелли.

Франкетти и Джиордано.

Круг действия нового реалистического направления в опере отнюдь не ограничивается одной только Италией. «Веризм», вообще говоря, слишком глубоко обоснован был социальными условиями, в которых развивалось искусство в капиталистической Европе, чтобы ограничиться одной лишь местной школой. Успех «Сельской чести» Масканьи вызвал целый поток одноактных опер в Германии и Франции, но в самой Италии увлечение музыкальным реализмом постепенно стало уступать место новой волне реставрации культуры вкуса, отчасти под влиянием новейшей французской музыки. Группа новых итальянских композиторов начала XX стелетия нами будет рассмотрена в одной из последующих глав. В настоящий момент мы коснемся лишь двух композиторов: одного полу-итальянца, а другого бельгийца, которые, однако, связаны с итальянским веризмом своими наиболее удачными выступлениями на оперном поприще. Их имена—*Евгений д'Альбер* и *Эрмано Вольф-Феррари*.

„Веризм" вне Италии.

Эрманно Вольф-Феррари (род. в 1876 г.) свой первый крупный успех имел музыкальной комедией «Любопытные женщины» на текст Гольдони (1903). За ней последовали «Четыре грубиана» (1906), «Ожерелье мадонны» (1908), «Секрет Сусанны» (1909), «Любовник целитель» (1913), «Любовная связь маркизы» (1925), ряд камерных произведений, а также кантанта «La vita nuova» («Новая жизнь») на тексты Данте (1903). Вольф-Феррари отчасти примыкает к Верди эпохи «Фальстафа» в стремлении создать современную камерную оперу. Ему лучше всего даются маленькие интимные ансамбли с быстрым подвижным «parlando» и неожиданно остроумными музыкальными оборотами, сюжеты марионеточного характера, как «Секрет Сусанны», где действующие лица напоминают театральные куклы. Попытка его последовать за Пуччини привела к созданию музыкально-бессодержательного и уродливого «Ожерелья мадонны». Вольфом-Феррари одно время очень увлекались западная критика, видевшая в нем возродителя классической итальянской «оперы буфф». Однако, возлагаемые на него надежды оправдались лишь в скромной мере. Вольф-Феррари так и не создал устойчивого стиля камерной комической оперы. Наиболее удачным опытом в этом

Э. Вольф-Феррари.

Возрождение комической оперы.

направлении мы считаем марионеточную музыку «Секрет Сусанны». Опера эта шла в Ленинграде.

Е. д'Альбер. Знаменитый пианист Евгений д'Альбер (род. в 1864 г.), один из лучших исполнителей Бетховена и Баха, как композитор может быть отнесен к последователям новой итальянской школы. Начиная с 1893 года д'Альбер, до этого писавший только камерные и симфонические произведения (два фортепианных концерта, концерт для виолончели, фортепианная соната и т. д.) проявляет большую плодовитость в создании разностильных и разнохарактерных опер: «Рубин» (1893), «Гисмонда» (1895), «Гернот» (1897), «От'езд» (1898), «Каин» (1900), «Импровизатор» (1900), «Флейта-соло» (1905), «Муж на прокат» (1907), «Изейль» (1909), «Подаренная жена» (1912), «Цепи любви» (1912), «Мертвые глаза» (1916), «Оливерский бык» (1918, «Революционная свадьба» (1919), «Сирокко» (1922), «Марийка» (1923).

„В долине“. Из них прочное место в европейском репертуаре заняли лишь «В долине», а в последние годы «Революционная свадьба». «В долине» (во второй редакции 1908 года—два акта вместо прежних трех) самое серьезное произведение «веризма», написанное подлинным мастером звуков и знатоком сцены. Техника письма д'Альбера отчасти напоминает Пуччини (короткие мелодические фразы лейтмотивного характера, широкое пользование декламационным речитативом), но при значительно большей остроте гармоний, чем у представителей итальянской школы. В «Революционной свадьбе», написанной

„Революционная свадьба“. в тех же тонах музыкального реализма, любопытно сопоставление танцовальных напевов XVIII столетия для характеристики старого режима и песен Великой Французской Революции для музыкального воплощения нового строя. В настоящее время Евгений д'Альбер является одним из наиболее популярных немецких композиторов, что доказывает наличие впечатляющей силы у «веризма». Мы присутствуем при своеобразно музыкальном выживании технически отсталого творчества, ввиду несомненной потребности современного города в натуралистической опере. До сих пор «ве-

Будущее „веризма“. ризм» не сказал своего последнего слова и весьма возможно, что при крепнущем реалистическом мировоззрении ему еще придется сыграть немаловажную роль. Наряду с музыкой для празднеств, музыкой монументального стиля, массы нуждаются в опере, непосредственно отражающую жизнь и в сценическом действии, охватывающем ее разные стороны. Уход от оперы для музыки, преобладание чистого симфонического и камерного творчества, наблюдаемые на Западе в последнее десятилетие, был бы равносилен отказу от влияния на широкие слои слушателей через наиболее доступную для нее музыкальную форму.

ЛИТЕРАТУРА

Дж. Верди.

Литература к главе 31.

A. Basevi. Studio nelle opera di Verdi (1859).
A. Pougin. G. Verdi. Париж (1886).
E. Destranges. L'évolution musicale chez Verdi (1895).
J. J. Crovest. Verdi man and musician (New-York. 1897).
G. Monaldi. G. Verdi und seine Werke (перевод с итал.) Берлин 1898.
G. Perinelli. G. Verdi Берлин („Berühmte Musiker“) 1900.
C. Bellaigue. G. Verdi. Париж 1911. (Musiciens célèbres, итал. пер. 1913.)
H. Kretschmar. Verdi. Jahrbuch. Peters 1913.
M. Chop. G. Verdi. изд. Reclam. Лейпциг. 1913).
A. Neisser. Verdi Breitkopf und Härtels Musikbücher. Лейпциг 1914.
G. Rancaglia. G. Verdi Неаполь 1914.
A. Weissmann. Verdi. Штутгарт-Берлин. 1922.
а также 2 Verdi-Hefte „Musik“ за 1913 год.

На русском языке:

А. Э—н. Дж. Верди. Спб. 1862.
В. Гартевальд. Верди (очень слабая биография). Москва 1914.
Г. Корганов. Верди. Москва 1897.
Б. Яновский. Аида (тематический разбор), изд. „Польза" Антика. Москва 1912.
Фр. Верфель. Верди. Роман оперы. „Сеятель", Ленингр. 1924. (Содержание романа—воображаемая встреча Верди и Вагнера в Венеции в 1883 году).

Итальянские „веристы".

Дж. Пуччини.

C. Dry. Puccini. 1922.
G. Chath. ber Puccini (пер. 1912).
A. Weissmann. G. Puccini (1922).
Некролог Puccini в „Musik" янв. 1925 и „Anbruch" 1925.

П. Масканьи.

G. Joachim. Von Rossini bis Mascagni. 1894.
G. Marvin. P. Mascagni (1904).

П. Леонковалло.

E. Istel. Die Oper nach R. Wagner. 2-ое изд. (Aus Natur und Geisteswelt № 459) Лейпциг 1922.

А. Бойто.

A. Pompeatti. A. Boito. Флоренция 1919.
Giani. „Il Nerone" di A. Boito. (1921).

Д. Понкиелли.

E. Istel. Die Oper nach R. Wagner. 2-ое изд. (Aus Natur und Geisteswelt № 459) Лейпциг 1922.

У. Джордано.

J. Korngold. Die romanische Oper der Gegenwart. Вена 1922.

П. Гаст.

P. Gast. Briefwechsel mit Fr. Nietzsche. Лейпциг 1908.

Евг. д' Альбер.

J. Korngold. Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Вена 1922

Глава тридцать вторая (четвертая).

1. Французская лирическая опера. Парижские оперные театры. Два французских истолкователя Гете и Шекспира: Гуно и Тома. Эпоха Коммуны. Французский музыкальный «веризм». Жизнь и творчество Бизе. «Кармен» и опера трагической повседневности. Бизе и Ницше. Эпигоны позднего романтизма во Франции (Массне, Делиб и Лало). Зарождение и развитие оперетты. Оффенбах и вторая империя.

2. Академизм в камерном и симфоническом творчестве французских композиторов. Сен-Санс и его эволюция от Листа и Вагнера к воинствующему национализму. Клерикальная музыка. Цезарь Франк и его школа. «Национальная Ассоциация Музыки». Вансан д'Энди и французская высшая музыкальная школа. Парижская концертная жизнь во второй половине XIX столетия. Борьба с германскими влияниями. Французский «веризм» конца века (Брюно, Шарпантье и др.). Демократизация музыкального искусства.

Влияние Мейербера

В области оперного творчества Франция, игравшая в конце тридцатых годов руководящую роль в Европе, не смогла удержаться на этой высоте. Очень крупная фигура Мейербера и его сильная личность оказала подавляющее действие на его современников, а другой крупный музыкант Берлиоз, который мог бы оказаться обновителем французской оперы, не был достаточно оценен своими современниками. Это явление легко об'яснимо анализом той социальной среды, в которой развивалась французская опера. Общественные отношения примерно около 1850 года во Франции были очень сложны. Французская буржуазия находилась в процессе крупного накопления. С другой стороны, в общественной жизни играл роль слой радикальной интеллигенции и давало себя знать нарастающее пролетарское движение. В литературе выступали такие яркие реалистические таланты, как *Бальзак*, романы которого являются зеркалом тогдашней Франции. В музыке начала пятидесятых годов заметно притупление интереса к пышно-зрелищной опере и к патетическому стилю. Уже недалеко было то время, когда вместо пышных исторических маскарадов французы станут искать в опере изображения повседневных радостей и страданий, когда оперный театр перестанет быть местом общественных встреч и выставкой блестящих туалетов и к оперному зрелищу станут пред'являть требования глубокого психологическкго проникновения. Это неизбежное для всего европейского театра развитие совершилось во Франции гораздо медленнее, чем в современной Германии. Французская опера работала на гораздо больший потребительский рынок, чем многочисленные придворные немецкие театры, и в Париже, этом мировом художественном рынке, гораздо трезвее и проще считались с тем, что могло-б иметь широкий успех у денежной публики. С другой стороны, в период империи колеблю-

Специальная обстановка 50-х годов.

Опера в эпоху второй империи.

Различные влияния.

щийся авторитет власти усиленно поддерживался пышными зрелищами. К тому же живой темперамент французов требовал от такого общедоступного зрелища, как опера, живых темпов, зажигательной романтики и легко запоминающихся мелодий. Таким образом, французская опера второй половины XIX столетия оказалась во власти самых разнообразных течений, влияний и направлений: зрелищного и монументального Мейербера, жизнерадостного Россини, остро-красочного Берлиоза, реалиста Верди (эпохи пятидесятых годов: «Травиата»), психологически углубленного Вагнера, а в самое последнее время русской оперы. При такой пестроте влияний французская опера, в сущности говоря, до исхода XIX столетия не подвергалась глубокой реформе. Французские музыканты предпочитали итти по традиционным путям, воспринимая те или иные технические приемы других национальных школ. Этим и об'ясняется то огромное распространение, какое получили наиболее типичные образцы французского оперного производства в европейских странах, и та устойчивость, которая еще поныне сохраняется в репертуарах опер.

„Большая" и „Комическая" Опера.

В XIX столетии в Париже существовали два типа оперных театров: «Большая Опера», существующая с середины XVII столетия, и «Комическая Опера». Первая является ареной больших зрелищных представлений и до сих пор еще сохраняет свой мейерберовский характер, вторая же, напротив, является оплотом более новой музыки и имеет необычайно пестрый репертуар, отчасти из классической оперы-буфф, а отчасти из произведений самых новейших авторов, вплоть до Дебюсси и Равеля. Существование двух оперных сцен сыграло в том отношении благоприятную роль, что расслоило оперное творчество в отношении установки на определенный круг слушателей и известную сценическую обстановку (грандиозная сцена «Большой Оперы» и более интимные рамки «Оперы-комик»). Последнее обстоятельство немало содействовало развитию чисто театральных понятий у французских оперных композиторов.

Требования публики 50-х годов.

В начале пятидесятых годов господствующий вкус, не задаваясь по отношению к опере какими-либо глубокими эстетическими требованиями, искал в ней отклики на так называемые «вечные вопросы», поставленные романтиками. Дело, конечно, могло идти только о некотором сдвиге музыкальной лирики, об известном усилении эмоционального тона французской музыки, недостаточно выраженного до тех пор в несколько суховатой и рассудочной французской национальной опере. Ближайшим ответом на эти запросы послужили оперы двух несомненно одаренных лирических мастеров *Гуно* и *Тома*, на долю которых и выпал наибольший успех в этой области. Характерно, что оба они опирались на поэзию Гете, который, как известно, сильнейшим образом влиял на развитие французской литературы середины века. Оба они совершили знаменательный для французской музыки переворот — изгнание словесного диалога из комической оперы. Более популярный *Шарль Гуно* (1818—1893) написал свой шедевр «Маргарита» («Фауст») в 1859 году. До этого он пробовал себя в различных жанрах: в церковной музыке (мессы), оперной, симфонической (три симфонии), хоровой (он с 1852—1860 г. был директором всех хоровых обществ в Париже). В этой опере природное лирическое дарование Гуно, его способность из мелодически простых линий извлекать максимум выразительности и давать в иных удачных моментах ощущение жизненной полноты. Свою технику Гуно развил на немецких образцах, особенно на тщательном изучении *Баха* (знаменитая его обработка фортепианной прелюдии C-Dur, так называемая, «Meditation»). Из романтиков ему наиболее близки Вебер (мелодика «Фауста» иногда напоминает «Фрейшюца») и Шуман, что особенно сказалось в его симфониях. Вот почему наибольший успех «Фауст» имел в Германии, где

Гетевские сюжеты.

этот уклон Гуно особенно ценился и у русских слушателей, музыкально ориентированных в сторону Германии. Однакож, слишком строгих требований к опере Гуно пред'являть нельзя. Лирика его поверхностна, сюжет опошлен, а передача фантастических элементов гетевской поэзии (Вальпургиева ночь) обнаруживает жалкую беспомощность. Зато в «Фаусте» есть отдельные картины, например, сцена ярмарки, по внутренней свежести и правдивости далеко превосходящее итальянский «веризм». В 1867 году за «Фаустом» последовала вторая из знаменитых опер Гуно «Ромео и Джульета», до невозможности сентиментальная обработка шекспировской трагедии. В «Ромео» гораздо сильнее, чем в «Фаусте», чувствуется итальянское влияние и прежних французских школ (Галеви, Мейербер). По своей фактуре «Ромео» более сложен и лучше инструментирован примитивного и рассчитанного на совсем неискушенного слушателя «Фауста». Обе эти оперы настолько разнятся от других произведений Гуно, что одно время распространена была легенда, что «Фауст» принадлежит не ему, а какому-то неизвестному композитору. Кроме двух названных опер Гуно написал еще «Сапфо» (1851), «Кровавую монахиню» (1864), «Лекаря по неволе» (1858), «Королеву Савскую» (1862), «Мирель» (1864), «Голубь» (1866), коммическую оперу «Пятое марта» (1877), «Полиевкт» (1888), «Дань Заморы» (1891). Неоконченной осталась ранняя опера Гуно «Иван Грозный», казацкие (!) хоры которой перешли в его «Маргариту» («Фауст»). Трагический исход франко-прусской войны заставил его покинуть родину и переехать в Лондон, где он оставался до 1875 года. Здесь им была написана на разгром Франции большая траурная кантата «Галлия». В Лондоне же им составлены были «Мемуары», переведенные и на русский язык. Как и большинство модных французских композиторов, Гуно склонялся к мистике, что несомненно, содействовало культу Гуно в современной империалистической Франции, и в последние годы своей жизни написал несколько ораторий. Влияние, оказанное им на оперное творчество своих современников, нельзя назвать благоприятным, ибо в самой эклектической технике Гуно содержалось много реакционных элементов. Весьма возможно, что в области комической оперы Гуно создал бы несколько интересных и свежих произведений, о чем свидетельствует его ранняя, и не без успеха возобновляемая, комическая опера «Лекарь по неволе» на текст Мольера. На русской сцене Гуно появился в 1869 году («Фауст»), довольно сурово встреченный авторитетным *Серовым*. Несомненное влияние музыка «Фауста» оказала на *Чайковского* («Евгений Онегин»). К сожалению, опера эта до сих пор держится в русском репертуаре, понижая тем самым интерес современного русского слушателя к более художественно-нужному и свежему музыкальному творчеству.

„Фауст“ Гуно.

„Ромео и Джульета“

Влияние Гуно.

„Фауст“ на русской сцене.

Шарль-Луи-Амбруаз Тома (1811—1896) — менее самобытен, чем Гуно и более зависим от посторонних влияний. Он превосходно владел средствами своего ремесла, но несмотря на работоспособность, до середины шестидесятых годов не имел большого сценического успеха и добился его только тогда, когда нашел сюжет подходящий к лирическому характеру и несомненному изяществу его стиля. «Миньон» (1866) — четырнадцатая опера Тома по счету, одна только прославила имя ее автора за пределами Франции (в 1894 году — еще при жизни Тома — состоялось тысячное представление этой оперы в Париже). В этой опере есть действительно блестящие «номера»: увертюра, песнь Миньоны, полонез Титании. Им присущи и мелодическая элегантность и хороший гармонический вкус, воспитанный на раннем Вагнере. Есть на лицо и настоящее мастерство инструментовки, но в общем Тома композитор второстепенный, со склонностью к мелодраматическим эффектам, значительно уступающий Гуно. Тома также испробовал свои силы на композиции шекспировского «Гамлета» (1868), но ему удалось написать

А. Тома.

„Миньон“.

„Гамлет“

лишь вялое, далекое от шекспировского подлинника произведение, во Франции, впрочем, столь же ценимое, как и «Миньон». Кроме двадцати опер Тома написал еще ряд квартетов, фантазию для фортепиано с оркестром, фортепианное трио, реквием, мессу, ряд эффектных квартетов для мужских голосов и т. д. В 1871 году, после смерти Обера, Тома, всегда пользовавшийся глубоким уважением французских музыкальных кругов, был избран директором парижской консерватории, заменив на этом посту музыканта-коммунара *Сальвадора Даниэля* (1830—1871). Последний пробыл на посту директора всего лишь несколько недель и геройски пал в бою с версальцами 23 мая 1871 года. Он оставил ряд ценных работ по восточной музыке и по истории французского «chanson».

Эпоха Коммуны.

С. Даниэль.

Если Гуно и Тома, искусно об'единяя в своем творчестве влияние различных школ и направлений, принадлежат, в сущности говоря, к эпигонам, то гениальному *Жоржу Бизе* удалось найти верный подход к бытовой опере, чуждой чопорной парадности французского академизма. Созданный им тип французской национальной опере еще по настоящее время отвечает всем требаваниям здоровой театральности и логике музыкально-драматического построения. Бизе часто называют истым родоначальником «веризма», считаясь с тем, что он первый создал художественно законченное произведение из жизни «низов» и заставил своей музыкой пережить глубокую бытовую трагедию. Исторически это не совсем верно. «Кармен» Бизе один из первоисточников позднейшей реалистической оперы, далеко несвободный от влияния более ранней «Травиаты» Верди. Но музыка Бизе настолько свежа и непосредственна, в ней столько правдивости и глубокого сочувствия жизни несложных людей, что своей гениальной музыкой его крестьянская трагедия приобрела общечеловеческое значение. При такой творческой обаятельности лучшего произведения Бизе невольно отпадает мысль о какой-либо ее обусловленности извне. Вместе с тем, «Кармен» своей колоритностью вытеснила воспоминания о целом ряде других превосходных произведений того же автора. Краткая жизнь Бизе (1837—1875) вообще носит трагический отпечаток. Одни из наиболее образованных французских музыкантов, рано увенчанный римской премией, изумительный пианист Бизе своими тремя операми: «Искатели жемчуга» (1862), «Пертская красавица» (1867) (в ней имеются цыганские танцы, включаемые теперь в последний акт «Кармена», и менуэт, перешедший во вторую сюиту «Арлезианки») и «Джамиле» (1872), не имел, за исключением «Искателей жемчуга» успеха. Французская публика обвиняла его в «вегнеризме», между тем, как оперы Бизе никакого отношения к Вагнеру не имели и покоились на чисто французской стилистической основе. В своих первых операх Бизе находится под сильным влиянием Гуно. Самой интересной и наиболее самостоятельной из них является одноактная «Джамиле» (на арабский сюжет), один из прекраснейших образцов камерной оперы для малого состава исполнителей. Очаровательная музыка «Джамиле» с ее изящной гармонической структурой, смелыми модуляциями и гениальным использовании восточной мелодики оказалась слишком необычайной для тогдашнего французского слушателя. Она оценена была вполне лишь после кончины Бизе в венской постановке, под управлением знаменитого дирижера *Густава Малера*. Однако, Бизе ничуть не смущался провалом своих первых опер и через короткое время после «Джамиле» пишет в том же 1872 г. музыку к драме *Додэ* «Арлезианка» по заказу директора театра «Водевиль» Корвальо. Эта музыка, имевшая первоначально служебный характер, настолько понравилась, что сразу перешла в концертные залы, где ввиде двух сюит часто исполняется еще и поныне. Окрашенные во все тона цветущей южной Франции и местами основанная на использовании французской народной песни сюиты к «Арлезианке» относится к жанру мелодрам,

Бизе—родоначальник „веризма“.

Первые оперы Бизе.

Влияние Гуно.

связанная тончайшим образом с психологией действующих лиц Додэ. Первоначально в музыку «Арлезианки» входили отдельными номерами хоры из «Кармен». При жизни Бизе опубликовал только одну сюиту к «Арлезианке», но огромный успех, который она имела в особенности в Германии, побудила его друга *Эрнеста Гиро* сопоставить из остальных номеров, не вошедших в первую сюиту, вторую пасторально-балетного характера, не уступающих в смысле изящества письма лучшим образцам классической французской хореографической музыки Рамо. Также после кончины Бизе опубликована была его трехчастная сюита «Рим» (1863), очень живое изображение в звуках итальянской жизни. Во Франции большой популярностью пользуются еще одна сюита Бизе «Детские игры», переделанная для окрестра из фортепианных пьес того же наименования, и большая патриотическая сюита «Patrie» («Отечество»), написанная под влиянием событий 1870—71 г. Обе эти сюиты, однакож, не имеют значения для художественной оценки Бизе. К более ранним «пробам пера» Бизе принадлежат оперетта «Le docteur Miracle», победившая на конкурсе, устроенном в 1857 г. Оффенбахом, итальянская опера «Дон-Прокопио», написанная им в качестве отчетной работы по командировке в Италию и найденная в 1885 году среди бумаг *Обера,* неоконченная симфония, увертюра «La chasse d'Ossian» и комическая опера «La guirla de l'émire». Все более раннее творчество Бизе бледнеет перед его последним крупным произведением, оперой «Кармен». Сам Бизе придавал ей очень большое значение и говорил Гиро, что его «Кармен» произведет полную реформу комической оперы. Чтобы понять это странное отнесение «Кармен» к разряду опер комических, надо иметь в виду, что под этим названием во Франции разумели еще с конца XVIII столетия оперу на сюжет бытовой с музыкой, легко запоминающейся и бойкой по ритму. Бизе был совершенно прав: «Кармен», написанная за десять лет до последних опер Верди — вершина романской бытовой музыкальной драмы. Ее успеху не мало способствовало то обстоятельство, что опера эта написана на одно из наиболее удачных либретто XIX столетия. Сам выбор сюжета принадлежит Бизе, искавшему после «Арлезианки» сюжета сильно драматического характера из народной жизни. Выбор пал на яркую новеллу французского писателя *Проспера Мэриме,* которая блестяще переделана была в оперное либретто *Анри Мельяком* (1831 — 1897) и *Людовиком Галеви* (1834—1908), приобревшими популярность в качестве составителей лучших текстов оффенбаховских оперетт.

Симфонические произведения Бизе.

Ранние комические оперы.

„Кармен“.

Две редакции текста.

Художественное значение «Кармен» заключается в удивительной жизненности ее музыки, чуждой всякого академизма и перегруженности деталями. С гениальным чутьем Бизе пользуется в этой опере частью испанскими, частью восточными мелодиями, нигде, однако, не теряя своей творческой самостоятельности. Опера развивается в самой гуще народной жизни и трактует сюжет повседневный с такой силой и яркостью, что самая музыка приобретает глубочайшую значительность. Одним из самых убежденных поклонников музыки Бизе был философ Ницше, услышавший впервые «Кармен» в Генуе в 1881 году. «Это чисто французский талант комической оперы», так излагал свои впечатления о «Кармен» Ницше, «совершенно свободный от Вагнера, но верный ученик Берлиоза... Я почти убежден, что «Кармен» лучшая опера на свете, и пока мы живы, она не сойдет с европейских сцен... Эта музыка мне кажется полным совершенством, она легка, гибка, изящна... и вместе с тем, демонична и фаталистична. Она всегда популярна потому, что это утонченность расы, а не отдельного лица. Она богата, она точна». Музыкант высокой культуры Ницше оставил очень интересный клавираусцуг с собственноручными пометками, содержащий очень интересные комментарии к опере Бизе. Особенное внимание Ницше уделяет драматическому

Художественное значение „Кармен“.

Ницше о „Кармен“.

построению оперы, считая таковую образцовой с точки зрения музыкальных под'емов, контрастов, логики звуков.

Музыкальная структура „Кармен“.

Со стороны чисто музыкальной «Кармен» представляет собой целую энциклопедию новых гармоний и ритма. Фантазия Бизе необычайно подвижна, его музыкальные ощущения чрезвычайно свежи и непосредственны, и общих мест в стиле, излюбленной французами, сентиментальной лирики у него совершенно не встречается. Самыми скромными средствами, ничтожными по сравнению с аппаратом Мейербера или Вагнера, Бизе достигает сильнейшего музыкально-драматического напряжения. В пользовании танцовальными ритмами, которые Бизе считает основным формотворческим элементом оперы, он проявляет блестящую изобретательность, превосходящую все до него известное в опере.

Гармония в „Кармен“.

В отношении смелых модуляций, доведенных до крайней изысканности, музыкальных ходов, как напр., знаменитая секвенция из увеличенных трезвучий в хоре контрабандистов третьего акта, Бизе совершенно независимо от Вагнера и Листа находит формулу, предвосхищающую «последние слова» современных импрессионистов звуков. Столь же замечательно голосоведение Бизе, особенно пользование побочными хроматическими голосами. В отношении своей инструментовки партитура «Кармен» представляет редкий образец изящества и мудрой экономии. При самых смелых приемах, которые бы в руках другого композитора привели бы к резкости и пестроте, Бизе достигает удивительного равновесия оркестровых красок, отнюдь не избегая очень ярких, и там, где этого требует драматическая правда вульгарных звучностей. К числу изумительно инструментованных мест относятся хоры первого акта, танец Кармен во втором, гадание Кармен (здесь, между прочим, тромбон продолжает линию кларнета и звучит великолепно) и заключительная сцена, где Бизе в первый раз на протяжении оперы, пользуется всей группой медных духовых. Традиционные оперные формы Бизе сохраняет полностью, не стесняемый ими, благодаря совершенно исключительной гибкости своего таланта в логическом развертывании музыкальной драмы.

Инструментовка „Кармен“.

Премьера „Кармен“.

Первая постановка «Кармен» состоялась 3 марта 1875 года в парижской Комической Опере. Спектакль этот ожидался с большим нетерпением, особенно сторонниками новой школы, но успех гениальной оперы был очень средний. Критика обрушилась на Бизе, как на «вегнерианца» дурного вкуса, и из глупостей, которыми отличалась парижская печать, не лишне будет привести отзыв одного из тогдашних известных театральных критиков: «Кармен — героиня либретто Мельяка и Галеви (у обоих авторов мало воображения), всего на всего бесстыдная женщина, играющая отвратительную роль на сцене, которая внушала нам до сих пор больше морали и стыдливости. Скромные матери, почтенные отцы с верой в традиции, вы привели ваших дочерей и ваших жен, чтобы доставить им приличное, достойное вечернее развлечение. Что испытали вы при виде этой проститутки, которая из об'ятий погонщика мулов переходит в об'ятия драгуна, от драгуна, к тореадору, пока кинжал покинутого любовника не прекращает ее позорной жизни? Эта отвратительная роль, с позволения сказать, публичной девки, исполнялась М-ме Гали Мария с реальной мимикой и движениями, которые не помогали нам забыть плохого пения артистки. Безобразная, бессмысленная музыка оперы как раз соответствовала тому, чего мы ждали от Жоржа Бизе».

Отзывы прессы.

Причины провала „Кармен“.

Нет сомнения в том, что неуспех «Кармен» у парижского обывателя вызван был организованным классовым сопротивлением против пролетаризации оперного сюжета. Буржуазный зритель не мог примириться с тем, что на сцене показан был роман солдата и фабричной работницы. Для дальнейшего же развития реалистической оперы «Кармен» дала могущественный толчок, ощущаемый еще до наших дней. Перечислять отдельные примеры этого влия-

ния значило бы привести длиннейший список итальянских, французских, немецких и русских опер. Во многих отношениях влияние Бизе оказалось более прочным и действительным, чем влияние Вагнера: оно не подавляло так сильно ближайшего поколения, как последнее. Интересно отметить, что Чайковский, ознакомившись с «Кармен», был в совершенном упоении от смелых и оригинальных красот, как текста, так и музыки, и что образ Микаэлы не остался без влияния на Татьяну в его «Евгение Онегине». Три месяца спустя после премьеры «Кармен» Бизе скончался. Общераспространенная легенда связывает его кончину с неуспехом этой оперы. Бизе был слишком активной натурой и слишком убежденным в своей правоте художником, чтобы смущаться такой неудачей, к тому же «Кармен» за эти три месяца прошла не менее тридцати раз на парижской сцене. На самом деле он скончался от воспаления внутреннего уха при отсутствии своевременной медицинской помощи. До настоящего времени в Париже его опера шла 1800 раз, а в Берлине свыше 1000 раз. На русской сцене «Кармен» впервые появилась в 1877 году (с итальянским текстом и в 1885 г. с русским). Одной из интереснейших постановок «Кармен» явилась попытка студии Московского Художественного Театра (режиссер Немирович-Данченко, дирижер В. Бакалейников, исполнительница О. Бакланова) возвратить «Кармен» первоначальный текст Мэриме. Среди других русских постановок можно отметить инсценировку Большого Московского Академического Театра в тонах сценического экспрессионизма в 1924 году.

Влияние Бизе на Чайковского.

Легенда, связанная с кончиной Бизе.

„Кармен" на русской сцене.

Из остальных опер Бизе в русском репертуаре сохраняется «Искатели жемчуга» с Л. Собиновым в партии Надира.

Бизе умер неоцененный и непонятый своими современниками. Музыкальное напряжение его опер оказалось большим, чем могла вынести тогдашняя парижская опера. Французская публика по прежнему смотрела на оперу, как на «приличное» вечернее развлечение (вспомним вышеприведенную рецензию о «Кармен») и продолжала интересоваться певцами и зрелищами. «Кармен», не нашедшая сразу своего потребителя, была вытеснена оперными изделиями композиторов, лучше знавших потребности рынка, чем Бизе. Налаженное оперное производство, не задаваясь никакими художественными целями, шло путями позднего романтизма, наводняя рынок своими продуктами.

Популярная опера во Франции.

Среди таких композиторов, особенно спешно работавших на удовлетворение вкусов широкой публики, нужно назвать *Жюля Массне* (1842—1912). Массне был чрезвычайно плодовит, писал легко, не отягощая себя чрезмерной заботой о качестве своих произведений. Число написанных им опер исчисляется десятками. Секрет успеха Массне заключается в том, что он является создателем оперного жанра, особенно для тех отцов семейств и почтенных матерей, которые были столь шокированы реализмом сюжета «Кармен». Массне удачно повторял в своих операх то соединение пикантности и мистики, которое с успехом раз испробовал Мейербер в своих «Гугенотах». Для типичных любовных переживаний буржуазного общества Массне дал мелодическую формулу, настолько характерную, что любовная лирика последующего за ним «веризма» нисколько ее не изменила. С этой точки зрения Пуччини является больше последователем Массне, чем Верди. Стремлением во всех случаях жизни сохранять музыкальную улыбку Массне далеко превзошел свой прототип Гуно и благодаря этому сделал в Париже блестящую карьеру (он был одним из сорока «бессмертных» и с 1910 г. председателем Академии). Сюжеты опер Массне — по большей части исторические от глубокой древности до Великой Французской Революции. В его каталоге имеется ряд комических опер, в общем мало характерных. Лучшими произведениями Массне является «Вертер» на сюжет Гете (1852), не принятая в свое время Комической Оперой за бедность действия, но впоследствии сделавшаяся столь же популярной, как две

Ж. Массне.

Влияние Массне.

Оперные сюжеты Массне.

другие на гетевский сюжет оперы Гуно и Тома, грандиозная «Манон» (1884), «Таис» на сюжет мастерского произведения А. Франса (1894), изящная сказка «Сандрильона», суховатый «Дон-Кихот» (1910), прославленный Шаляпиным в качестве исполнителя заглавной роли «Жонглер Мадонны» (1902) и революционная «Терез» на текст Сарду (1907). Лучшие свои произведения Массне писал в среднем своем периоде. В конце же своей жизни он попал в полную зависимость от издатетелей и творил полумеханически, повторяя прежние приемы мелодики и инструментовки. Оркестровый колорит его опер всегда блестящ, хотя и не оригинален. Кроме двух десятков опер Массне написал еще семь окрестровых сюит (1865), типичные образцы, так называемой, садовой музыки, ряд мистерий, библейских легенд, концерты для скрипки, фортепиано, виолончели, струнный квартет, много романсов и а капельный хор. При всем мещанстве своего музыкального стиля Массне имел несомненное влияние на молодое поколение французских, итальянских и немецких композиторов. Отголоски этих влияний можно найти не только у итальянских «веристов» Пуччини и др., писавших на широкий европейский рынок, но даже у таких далеких от всякой рыночной пошлости, как Дебюсси, Равель, у Рихарда Штрауса в его «Саломее» (на тот же сюжет в 1881 году написана опера Массне «Иродиада», очень ценимая Штраусом), у Шрекера и других. На русской сцене Массне начал появляться в конце восьмидесятых годов и держится здесь еще по настоящее время своими операми «Вертер» и «Манон».

Музыкальные приемы Массне.

Массне и Р. Штраус.

Современники Массне.

Среди многочисленных современников Массне, писавших преимущественно по рецептам Мейербера и его учеников, можно назвать: *Эрнеста Гиро* (1837—1892), автора ряда комических опер, *Виктора Массе* (1822—1884), также сочинивших шестнадцать, по большей части, комических опер, из которых некоторую популярность имели во Франции «La chanteuse voileé» (1850), «La reine Topaze» (1856), «Paul et Virginie» (1876). Одна из опер Массе на сюжет Великой Французской Революции была поставлена в 1924 г. в Москве (Оперный Театр МГСПС), далее *А. К. Пьерне* (род. 1863), автора многочисленных опер и оперет, а также хоровых произведений ораториального типа, из коих самым популярным является его «Крестовый поход детей», с эффектным использованием детских голосов, *П. Визаля* (род. 1863), писавшего преимущественно для балета, *Л. Гильмахера* (1860—1909), писавшего совместно со своим братом *Павлом* (род. 1852) ряд интересных музыкальных комедий.

К старшему поколению французских оперных композиторов, работавших вне всякого влияния Вагнера, надо отнести также симпатичный талант *Леона Делиба* (1836—1891), в творчестве которого мы можем усмотреть элементы, получившие свое развитие в новейшей французской музыке.

Балеты Делиба.

„Лакме“.

„Так сказал король“ и „Кассия“.

Главное достоинство музыки Делиба в ее бойком ритме и отдельных очень изящных и довольно смелых гармонических ходах. Наилучшее приложение его талант получил в балете («Копелия», «Сильвия»), где встречаются действительно превосходные, гармонически очень свежие страницы. Об этих балетах Чайковский говорил, что он краснеет при сравнении своих работ с работами Делиба. В области музыкально драматической оперы Делиба являют собою смесь реализма и слащавой фантастики в духе позднего романтизма. К числу последних относится и популярная у нас «Лакме» (1883), произведение неровное, неприятное изобилием сентиментальной мелодики, но не лишенное поэтически выразительной музыки. Неудачно либретто этой оперы, чрезмерно растянутое и дающее совершенно фальшивое представление о современной Индии. Значительно выше стоит, по нашему мнению, первая его комическая опера «Так сказал король» (1873), одна из самых изящных партитур в истории французской музыки. На русской сцене держатся, главным образом «Лакме» и балеты Делиба. После Делиба осталась незаконченная опера «Кассия».

эпизод из жизни карпатских славян. Опера эта инструменитоврана и закончена Массне.

Аналогичное положение в истории французской оперы и балета занимает *Эдуард Лало* (1823—1892), автор популярной в пределах Франции оперы «Le roi d'Is» (1888) и многочисленных камерных и симфонических произведений. Среди последних известны его скрипичные концерты—«Испанская» симфония, «русский концерт», — скрипичная и виолончельная сонаты. Лало также принадлежит балет «Намуна», в котором он успешно пользуется экзотическими красками и мелодиями, и незаконченная опера «Жакерия» из истории французского крестьянского восстания. Вместе с Франком и Сен-Сансом он принадлежит к группе симфонистов, возвратившихся после эпохи «бури и натиска» к спокойному уравновешенному академизму на основе французского национализма. С этой точки зрения Лало будет рассмотрен нами в дальнейшем изложении.

Э. Лало.

Связь с академизмом.

Заканчивая обзор французской оперы второй половины XIX столетия до появления школы импрессионистов, мы должны еще коснуться и группы композиторов, защищавших на французской почве вагнеровские принципы. Группа эта не сильна, да и самый вагнеризм на французской почве носит сильно компромиссный характер, считаясь с консерватизмом французской публики в области формы. Франко-прусская война и враждебная позиция, занятая Вагнером по отношению к французской культуре, помешали углублению вагнеровского влияния во Франции. К числу убежденных «вагнерианцев», сохранивших, несмотря на это непосредственную свежесть национальных красок и национальной ритмики, относится *Эмануэль Шабрие* (1841—1894). Шабрие, олицетворявший собою лучшие черты радикальной артистической богемы, был высоко ценим во Франции, и почти совсем неизвестен за пределами своей родины. По существу Шабрие не был сильным, оригинальным талантом и не мог поэтому прочно обосноваться на европейских сценах своей оперой «Гвендолин» на северный исторический сюжет. В этой опере, также, как и в неоконченной «Бризеиде», много изящного, чисто французского романтизма, гармонического своеобразия и утонченной ритмики, «мелкой» техники, но нет большого полета художественной мысли. Занятны фортепианные пьесы Шабрие, особенно его «Испанская рапсодия», изобличающие влияния Шопена и Листа.

Вагнерианская группа.

Шабрие.

Незначительный след оставил и другой «вагнерианец» *Эрнест Рейер* (1823—1909), которого французская пресса любит сравнивать с Берлиозом. Рейеру принадлежат балет «Сакунтала», трех'актная опера «Изваяние», признаваемое его лучшим произведением, «Герострат» и две больших пятиактных оперы «Сигурд» (1884) и «Саламбо» (1902). В «Сигурде» Рейер делает попытку противоставить вагнеровскому «Зигфриду» южно-французские мифы о светлом герое.

Э. Рейер.

„Сигурд".

Наибольший успех выпал за последнее десятилетие на долю музыкального романа «Луиза» композитора-социалиста Гюстава Шарпантье (род. 1860). Шарпантье не особенно сильный музыкант, но хороший знаток музыкальной краски, интересен как автор первой натуралистической оперы, отображающей жизнь парижского пролетариата. В этом отношении его опера стоит совершенно особняком. С любовью и сочувствием рисует Шарпантье быт парижских обитателей мансард, богемы, мелких ремесленников, модисток, находя очень удачно характерные звуки для музыкального воплощения «души Парижа». «Луиза» настолько пропитана Парижем, что едва ли может произвести полное впечатление на слушателя чуждого музыкальной атмосферы этого мирового центра. На русской сцене эта опера была впервые поставлена в 1919 году. К сожалению, кроме «Луизы», этот интересный автор, в котором смешиваются влияния Вагнера и Пуччини, не создал ничего особо выдаю-

Г. Шарпантье.

Опера парижского пролетариата.

Произведения Шарпантье.

щегося. Довольно поверхностные музыкальные картинки для оркестра «Впечатления Италии» (1892), эффектная четырехактная симфоническая драма «Жизнь артиста» и его новейшее произведение «Жюльен» (1913) далеко не достигли популярности «Луизы», которая также часто ставится, как «Кармен» и «Фауст» на французской сцене. Большие заслуги имеет Шарпантье в деле музыкального образования масс, как основатель народной консерватории в Париже.

Наряду с Шарпантье, в девяностых годах прошлого столетия выдвинулся также в качестве музыкального драматурга-реалиста *Альфред Брюно* (род. 1857). Брюно, известный французский музыкант, критик и автор очерка «О русской музыке», писал свои оперы преимущественно на тексты *Эмиля Золя*. «Атака на мельницу» (1893), «Мессидор» из истории Французской Революции (1897), «Ураган» (1901), «Король-дитя» (1905), «Преступление аббата Муре» (1907) и «Четыре памятных дня» (1917).

Результаты вагнеровского влияния.

В общем, французский «вагнеризм», если исключить две оперы *Сезаря Франка* и две музыкальные драмы *д'Энди* — (авторов, для которых гораздо более характерно симфоническое творчество), стремился к освобождению вагнеровских мифологических сюжетов и приближению к народной бытовой опере. Влиянием же Вагнера окончательно преодолена была ложно-историческая опера Мейербера, наложившая свою печать на французское оперное творчество в продолжении почти полустолетия. Самые же приемы вагнеровской драматургии мало, в сущности говоря, сказались на французском оперном творчестве. Заимствовались, главным образом, внешние черты его стиля, в частности его богатые гармонические открытия и особенно хроматизмы тристановской эпохи. Самая же идеология Вагнера, его склонность к средневековым сюжетами, увлекшая германскую воинствующую буржуазию, не находила отклика у французской публики. Иногда во французской музыкальной действительности еще встречаются неизжитые следы мейерберовской эффектно зрелищной оперы («Quo vadis» — поверхностная и музыкально совершенно бессодержательная опера *Ж. Нугеса* (род. 1876), получившая, однако, довольно широкое распространение в Европе и у нас, исторические оперы *Андре́ Мессаже* (род. 1853), *К. Сен-Санса,* о которых будет речь ниже) не характерны для современного положения музыкально-драматического искусства во Франции. Здесь по существу спорят два основных направления: импрессионизм (школа *Дебюсси*—см. гл. 36) и оперный реализм, не чуждый последних завоеваний музыкальной техники. Среди ближайшего прошлого французских композиторов реалистического направления, тяготеющих к народно-бытовым сюжетам, можно назвать *Камилла Эрланже* (1863—1918), автора оперы «Польский еврей», поставленной в 1900 году во время парижской выставки и обошедшей европейские сцены, вышеупомянутого дирижера большой парижской оперы *Мессаже,* очень плодовитого композитора, *Поля Видаля* (род. 1863) «Гюэреника» (1895), «Рамзес» (1908), *Жоржа Гюэ* (род. 1858) — «Титания», «Король Парижский» и мн. др., *Люсьена Ламбера* (род. 1868), написавшим, между прочим, интересную «Марсельезу» (1900) и балет «Русалка» (1911), *Рейнальдо Гана* (род. 1873 в Венецуэле), автора нескольких изящно-инструментованных изысканных партитур опер и балетов, *Альфреда Башлэ*, род. 1864 — «Когда звонят колокола» — 1922 на сюжет из русской революционной жизни, *Сильвио Лаццари* (род. 1858), превосходного техника, но бледноватого музыкального драматурга, «Прокаженные» (1913) и др. оперы, оперу «Антар» (Париж 1922) и ряд оркестровых поэм, *Ксавье Леру* (1863—1919), композитора любопытной оперы «Бродяга» (1907), отразившей отдаленное влияние «босяцкой» романтики Горького. В общем за последние десятилетия в лагере музыкальных реалистов рост интереса к сюжетам ярко-

Борьба импрессионизма и реализма.

Оперы из эпохи Великой Французской Революции.

действенного характера следует считать несомненным. Одновременно чрезвычайно увеличилось число опер на различные эпизоды из эпохи Великой Французской Революции.

Французская комическая опера с самого начала обслуживала городскую демократию. В середине XIX столетия от нее ответвилась в качестве самостоятельного музыкального явления так называемая «оперетта». О художественной значимости этого явления велись и ведутся ожесточенные споры Как музыка текущего дня оперетта социологически необходима и обусловлена всем укладом городской культуры. Первоначально она была оперой бедных городских предместий и представляла собой живой отпрыск классической буффонады. Еще с конца XVIII столетия французская опера «буфф» служила орудием политической сатиры и этим об'ясняется ее живучесть. Такая музыкальная сатира вполне соответствовала живому, саркастическому темпераменту парижской мелкой буржуазии и городского пролетариата, в ней стесненная цензурой вольнолюбивая мысль находила свой исход. Таким образом, опера «буфф» подчас носила характер революционный. К сожалению, оперетта, пустившая глубокие корни в городской массе, постепенно стала вырождаться и в конце XIX века обратилась в типичный продукт спекулянтски-ресторанного быта, разлагающе действующий на музыкальные вкусы городской массы. Но все же нельзя отрицать, что даже в таком совершенно выродившемся виде оперетта все же отражает совокупность сложных ритмов города и имеет тем больший успех, чем она к ним ближе.

Демократия и комическая опера.

Возникновение оперетты.

Отражение городского быта.

Родоначальниками французской оперетты в эпоху второй империи, чрезвычайно способствующую появлению сатиры на тогдашние развращенные нравы, были *Жак Оффенбах, Шарль Лекок* и *Флориман Эрве*. Из них самым крупным, конечно, был *Жак Оффенбах* (1818—1880) выходец из Германии, ребенком попавший в Париж. Оффенбах начал свою карьеру небольшими комическими операми, которые он ставил в им же основанном на «Елисейских полях» театре миниатюр, «парижские буффоны». Эти маленькие оперы по своему характеру приближались к французским «jeux parties» и требовали для своего исполнения двух-трех певцов, крохотного оркестра, при отсутствии хора, балета и декорации. Своими веселыми, грациозными мелодиями эти оффенбаховские оперы-миниатюры неизменно привлекали к себе парижскую публику, и Россини, лучше, чем кто-либо другой, понимавший значение мелодического дара, остроумно назвал Оффенбаха «Моцартом Елисейских полей». Несколько из этих одноактных опер (например, «Девушка Елисанца», «Свадьба при свете фонаря», «Волшебная скрипка») были возобновляемы не без успеха. Но огромный сатирический талант и его острая наблюдательность в этих ранних произведениях Оффенбаха (они все относятся к периоду от 1845—1855 года) проявлялись слабо.

Родоначальники французской оперетты.

Ж. Оффенбах.

Стиль ранних оперетт Оффенбаха.

Полностью дарование Оффенбаха развернулось лишь тогда, когда он вступил на путь музыкальной сатиры и пародий. Этот поворот в творчестве Оффенбаха обусловлен был усилением наполеоновского режима во Франции и обозначается в конце пятидесятых годов. В довольно короткие промежутки он пишет свои лучшие оперетты «Орфей в аду» (1858), «Прекрасная Елена» (1864), пародии на античные сюжеты, испробованные еще в 18 веке немецкими авторами, и бытовые «Парижская жизнь» (1866), «Синяя борода» (1879), «Герцогиня Герольштейнская (1867), «Мадам Фавар» (1879). В этих опереттах на тексты талантливых Мельяка, Галеви, Кремье и др. Оффенбах метко и остро высмеивает нравы господствующих классов второй империи и они имеют огромное культурно-показательное значение. С этой точки зрения он оценен русским критиком *Михайловским* в остроумном публицистическом очерке. В своих опереттах Оффенбах дает разрез парижской жизни, переливающейся всеми оттенками развитого капиталистического общества. Его

Сатиры на нравы второй империи.

Оффенбах и Михайловский.

канкан был своего рода хореографическим лейт-мотивом сорвавшейся в бездну второй империи. Местами у него чувствуется несомненная склонность к гротеску, а иногда же он впадает в слащавую, вносящую известную вялость в его острую разработку сюжета. Общественное значение творчества Оффенбаха заключается в том, что каждое из лучших его произведений заставляет делать вывод самой сущности затронутых им явлений (церковь, брак, общественная мораль, придворный уклад, милитаризм и т. д.).

Характерные особенности таланта Оффенбаха.

По характеру своего музыкального таланта Оффенбах более всего приближается к Оберу и Адаму, а в смысле легкости письма к Россини. Он— великолепный знаток сцены, исключительно одаренный мелодист и крайне изобретателен в области ритма. Фактура его произведений проста, не перегружена деталями; он немногословен и в сфере музыкального комизма метко пользуется, например, музыкальными цитатами (критика шестидесятых годов его сравнила с Вагнером), карикатурными искажениями мелодии, тонкой акцентировкой. Злой сатирик и циник Оффенбах удачно испробовал себя

Музыкальный юмор Оффенбаха.

и в романтической опере «Сказки Гоффмана», принадлежащей к наиболее его популярным произведениям. Всего Оффенбахом написано 102 оперетты, а также несколько сборников романсов и пьес для виолончели. За последнее время в различных германских театрах были поставлены ряд до того неизвестных оперетт Оффенбаха: «Лук Одиссея», (1913), «Счастливый остров» (1917), «Золотых дел мастер из Толедо» (1919), переделанных большей частью из его ранних опер. На русской сцене оперетты Оффенбаха стали появляться в конце шестидесятых годов.

Продолжатель Оффенбаха *Шарль Лекок* (1832—1918), превосходно образованный музыкант, также принадлежит к «классикам» оперетты и от Оффенбаха отличается большой тщательностью фактуры. Лекок первоначально писал серьезную музыку и, оказавшись вместе с Бизе победителем на конкурсе, устроенном Оффенбахом, всецело отдал свой талант этому легкому, материально-выгодному жанру. Наиболее популярны две его оперетты: «Дочь м-м Анго» (1872), эпизод времен директории, и «Жирофле-Жирофля» (1874), хотя среди тридцати его оперетт имеются и другие прелестные, приближающиеся к стилю комических опер. «Дочь м-м Анго» в 1923 году была отмечена постановкой Студии Московского Художественного Театра.

Эрве.

У *Флоримана Ронже,* псевдоним *Эрвé* (1825—1892), начавшего свою карьеру органистом в различных парижских церквах, оперетта начинает вырождаться, музыкально опускаясь до того жанра, который французы презрительно называют «musiquette» («музычка»). Наибольшее распространение получила «Мамзель Нитуш» (1883), далеко не лучшая его вещь. Эрвé сам сочинял тексты, и, кроме последних, написал большую кантату «Война с

Планкет.

Третий наиболее популярный опереточный мастер семидесятых годов *Робер Планкет* (1848—1903) прославился своими бойкими, мелодичными Ашанти" и ряд балетов.
«Корневильскими колоколами» (1877). Ему же принадлежит забавная оперетта из эпохи Великой Французской Революции «Трехцветная кокарда».

Одран.

Из огромной плеяды французских композиторов, соблазнившихся легкими оперетточными лаврами, следует упомянуть: *Эдмонда Одран* (1842—1901). первоначально церковного капельмейстера; наиболее известны его оперетты: «Великий Могул» (1877) и «Красное солнышко» (1887), *Виктора Массе* (1822—1884), создавшего в 1852 году своей «Прекрасной Галатеей»

Массе, Вассера.

стиль антично-жанровой оперетты, *Леон Вассера* (1844—1917) («La timbale d'Argent» (1872), «Le roi d'Ivetot» (1873), «Le petit parisien»), *Луи Варнэ*

Варнэ.

(1844—1908), написавший около сорока оперетт, популярных в Париже в конце XIX века и остоумнейшего *А. Э. Шабрие* (1841—1894) — «Звезда»

(1879), «Неудачное воспитание» (1885). Этими именами, конечно, далеко не исчерпывается длинный список композиторов, продолжающих и сейчас продуцировать оперетты. Но надо признать, что качество этой продукции все ухудшалось и ухудшалось. Французские оперетты должны были уступить первенство германским, австрийским и английским. Время ее классического расцвета были период второй империи и эпоха политической депрессии после разгрома Франции, в семидесятых и начале восьмидесятых годов немцами. В настоящее время французская оперетта стоит на втором плане.

Расцвет французской оперетты.

Французское симфоническое творчество.

Повышенный интерес к театру, проходящий красной нитью через всю историю французской общественности, обращал все наличные музыкальные силы на обслуживание оперной сцены. Французское камерное и симфоническое творчество давало плоды гораздо более скудные. В этой области единственным мирового масштаба и значения был на всем протяжении XIX века только *Гектор Берлиоз,* творчество которого рассмотрено нами в предыдущем томе. Его революционный гений довел французскую симфоническую музыку до апогея ее выразительности. Определяющим для симфонизма Берлиоза были влияния литературного порядка. Принадлежа к руководящим кругам французской интеллигенции Берлиоз глубоко и остро поставил вопрос об обновлении симфонической формы. Но в силу чрезвычайной яркости и жесткости своего таланта он в эпоху второй империи, в эпоху «общественного успокоения» был оттеснен на задний план властителями оперы. Художник огромного поэтического пафоса Берлиоз, в сущности говоря, не нашел доступа к широким слоям интеллигенции, из среды которой он сам вышел. Его постигла та же судьба, как в литературе Виктора Гюго. Консервативная буржуазия боялась его музыкальных новшеств и считала их посягательством на все устои музыкального вкуса. Остро наблюдательный Берлиоз, усвоивший себе многие характерные элементы специфические французской музыкальности, оказался, однако, выше уровня среднего французского слушателя. Он не смог конкурировать с популярными оперными композиторами и не проник в глубь музыкального сознания современников настолько, чтобы произвести переворот их звукосозерцания. Еще задолго до кончины Берлиоза во французской симфонической музыке начинает обозначаться сильная реакция. Основные устои берлиозовского симфонизма: программность, стремление к грандиозной звучности, установка на массового слушателя, оказались чуждыми более молодому поколению французских симфонистов. Последнее, чем дальше, тем упорнее, склонялось к спокойному и уравновешенному академизму, далекому от берлиозовской фантастики. Несомненно, значительную роль здесь сыграла концентрация капитала и, вытекающее из этого процесса для искусства, стремление к устойчиво монументальным художественным формам.

Берлиоз. Характерные особенности его гения.

Реакция против берлиозовской реформы.

Французский академизм симфонической музыки, поздний потомок германского, именно в силу своего более позднего происхождения, не чужд элементов, в основе своей этому понятию противоречащих. Наиболее типичный представитель этого направления — *Камилль Сен-Санс* (1835—1922) не только не избежал влияния «анти-классиков» *Берлиоза, Вагнера и Листа,* но напротив того, в первый период своей композиторской деятельности несомненно тяготел к ним. С течением времени восторженный поклонник новой немецкой музыкальной школы, убежденный «листианец» и «вагнерианец» сделался под влиянием воинствующего французского национализма злобным ненавистником всего, что исходило от музыкальной Германии. Этот поворот в художественном мировоззрении Сен-Санса об'яснялся политической кон'юнктурой, создавшейся в послефевральской Франции. Ненависть ко всему немецкому питалась здесь идеей «реванша», не только военного, но и художественного. По складу своего творческого дарования Сен-Санс сильно

К. Сен-Санс.

Сен-Санс — „листианец“.

напоминает Мендельсона. Написал он за свою долгую жизнь неисчислимое количество произведений для камерного состава, оркестра, десять опер, ряд кантат, много церковной музыки, много композиций для фортепиано и органа. Европейскую известность он приобрел своими симфоническими по-

Симфонические поэмы С.-Санса.

эмами: «Пляска смерти» «Фаэтон», «Юность Геркулеса», «Прялка Омфалы», живыми и сочными композициями в листовском духе. Памяти Листа посвящена также его третья симфония: именно ему, как симфонисту, он обязан больше всего. Лист также много сделал для распространения музыки Сен-Санса в Германии. Но все же Сен-Санс был эклектиком. В его произведениях много вкуса, изящества и мастерства. Однако, в силу некоторой пассивности его натуры, он столько раз менял в течение своей жизни свою музыкальную ориентацию, отразил такое множество влияний, что ограничить его рамками определенной школы почти невозможно. Тем не менее, если брать зрелого Сен-Санса, то его художественная идеология определяется отчетливым желанием создать свой стиль на основе классических

Идеология С.-Санса.

традиций, с одной стороны французских мастеров XVIII столетия, а с другой — Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. Сильно увлекали его немецкие романтики, в особенности Мендельсон и Шуман, многому научился он у Берлиоза, личными указаниями которого он пользовался.

Сен-Санс—симфонист по преимуществу. Из десяти его опер только одна «Самсон и Далила», в 1877 году впервые поставленная в Веймаре, действительно получила всеевропейское распространение. Можно сказать, что главная заслуга Сен-Санса в том и заключается, что он освободил французскую музыку от одностороннего засилья оперы. Свободнее всего он чувствовал себя в сфере чистой симфонии. Консервативный в смысле формы Сен-Санс противопоставляет берлиозовской «буре и натиску» художественные принципы умеренно-прогрессивного характера. Формальная законченность—одна из характерных черт его композиций. Из трех его симфоний наиболее зна-

3-я симфония.

чительна третья (1886), несомненно навеянная листовской симфонией «Фауст». В этой симфонии Сен-Санс вводит в оркестр орган, что до него сделал Лист, и партию фортепиано в четыре руки. Колоритная его концертная «Алжирская сюита», интересна, как опыт использования арабской мелодики и ритмики.

Органные композиции С.-Санса.

Сен-Санс был одним из лучших французских органистов своего времени. Этим обстоятельством мы обязаны тем, что он обогатил литературу для обоих инструментов большим количеством произведений. Органом Сен-Санс пользуется в различных комбинациях, не только в соединении с хором и оркестром, но и в более интимных камерных составах. Таким образом, он вновь возрождает этот полузабытий в начале XIX столетия величественный инструмент. Фортепианным композициям Сен-Санса, отличающимся ясностью

Фортепианные сочинения С.-Санса.

музыкальной мысли и элегантной формой, вредит их поверхностный тон. В конце концов значительную часть их можно отнести к разряду, так называемой, салонной. К числу лучших относятся фортепианные вариации на тему Бетховена для 2 роялей, фортепианные концерты, в особенности четвертый и пятый, фортепианная фантазия, рапсодия и каприччио с оркестром.

Оперы С.-Санса.

В качестве оперного композитора Сен-Санс в восьмидесятые и девяностые годы прошлого столетия является наиболее видным представителем высокого стиля французской музыкальной драматургии. Из десяти его больших опер «La princesse jaune» (1872, «Le timbre d'Argent» (1877), «Samson et Dalila» (1877), «Etienne Marcel» (1879), «Henri VIII» (1883), «Proserpine» (1887), «Ascanio» (1890), «Phryné» (1893), «Les Barbares» (1901), «Hélène» (1904), в которых попадаются отдельные музыкально-выдающиеся страницы и, как мы указывали выше, европейское значение имеет лишь «Самсон и Далила» (ее историческим прототипом является мегюлевский «Иосиф»). Премьера этой

оперы состоялась вне пределов Франции в Веймаре, а на родине композитора она шла сначала в качестве оратории «Самсон и Далила», синтез генделевских ораториальных форм вагнеровской музыкально-драматической техники эпохи «Лоэнгрина» и французской слащаво-благозвучной лирики, повидимому, лучше всего отвечала потребностям средне-европейской публики, модернизованной духовной оперы. Отсюда успех этой оперы. На русскую сцену «Самсон и Далила» проникла в начале девяностых годов не без цензурных затруднений.

„Самсон и Далила".

Сен-Санс умер, давно пережив свою славу. Интерес к его творчеству даже у консервативной французской публики еще при жизни композитора стал иссякать. Но несомненно, что несколько десятилетий Сен-Санс настолько концентрировал на себе французское музыкальное общественное мнение, так сильно влиял на вкусы своих современников и находил такую твердую поддержку в господствующем классе, что вследствие этого другой более своеобразный ново-классик *Сезарь Франк* (1822—1890) не мог добиться в тех же кругах должного признания. *Сезарь Франк,* бельгиец по происхождению, так же, как и Сен-Санс, начал свою деятельность церковными произведениями и был таким же выдающимся органистом, но в противоположность своему младшему собрату отличался чрезвычайной скромностью и лишен был какого-либо полемического задора. Сезарь Франк в значительно большей степени, чем С.-Санс, подвергался влиянию Шумана, Вагнера и Листа, но эти влияния проникали гораздо больше в глубь его сильной и творческой натуры. Франк был, по преимуществу, композитором камерным и симфоническим, хотя им написано для этих родов музыкального искусства сравнительно немного. Все же мы должны признать его фортепианный квинтет (1880), скрипичную сонату (1886), струнный квартет (1889) и четыре фортепианных трио высшими образцами французского музыкального творчества. Не менее замечательна его трехчастная D-moll'ная симфония (1889), суровая терпкая, очень интересная в гармоническом отношении (вагнеровские хроматизмы) и смелая по своей ритмической структуре. Менее значительны симфонические поэмы Франка «Les Eolides» (1876), «Les Djinns» (1884 для фп. и оркестра), «Психея» (1887—хор, фп. и оркестр), «Проклятый охотник» (1883), но и в них чувствуется не только рука превосходного мастера, а раньше всего музыкант, одаренный живым творческим воображением, какого французская музыка, после Берлиоза, не знала. Две оперы Франка «Hulda» (1885), «Ghiselle» (1888) для него нехарактерны, но зато важны по своим музыкальным достоинствам его оратории «Руфь» (1846), «Redemption» (1872), «Les Beautitudes» («Семь блаженств» 1880—наиболее популярная) и «Ревекка» (1883) и церковные композиции. Вершинами его творчества являются его органные произведения фантазии C-Dur и A-Dur, «Прелюдия, фуга и вариации», героическая пьеса, симфоническая пьеса и особенно три больших хорала (E-Dur, H-Moll и A-Moll, 1883), выдержанные в чистейшем баховском стиле, и знаменитые «Прелюдия, хорал и фуга» и «Прелюдия, ария и финал» для фортепиано соло и симфонические вариации для фортепиано и для оркестра.

С. Франк.

Камерные произведения Франка.

Симфония.

Органные и фортепианные произведения.

Сезарь Франк явление более сложное, чем поверхностный Сен-Санс. Примыкая непосредственно к классикам (его ученик и биограф д'Энди называет его единственным и прямым наследником Бетховена), Франк проявляет большую самостоятельность музыкального мышления. Одна из характерных особенностей его письма это работа краткими энергично сжатыми мотивами, что придает его камерным и симфоническим произведениям импровизационный характер. В инструментовке Франк любил изысканные и неожиданные, по сопоставлению инструментов, эффекты. Наиболее сильное влияние на последующее поколение Франк, однако, оказал своими гармоническими при-

Стиль Франка.

Франк предтеча импрессионизма звуков.

емами. В эпоху, когда музыкальное мышление французов отличалось особой косностью, Франк нисколько не побоялся бросить вызов французскому музыкальному общественному мнению планомерным использованием вагнеровских хроматизмов, нон'аккордных гармоний и всевозможных параллелизмов.

Общая характеристика С. Франка.

Сезарь Франк образовал вокруг себя, благодаря обаянию своей личности, сплоченный круг преданных учеников, сыгравших значительную роль в истории музыки начала XX стелетия. Но самые произведения его туго распространялись вне верхов французской музыкальной интеллигенции и тех буржуазных кругов, которым особенно симпатична была клерикальная окраска его произведений. По типу он близко подходит к Брамсу, не обладая все же громадной выдержкой последнего. Франку основные черты французского музыкального вкуса, стремление к красивой звучности, к мягкой мелодической линии, особенно усилившиеся в последний период его творчества и неизменная связь с католической культовой музыкой помешали, при всей живости его музыкального воображения, сыграть в истории роль, аналогичную Берлиозу и окончательно преодолеть застывший, формальный академизм, хотя-бы смягченный сильными немецкими романтическими влияниями. Однако, никто в большей мере, чем он не посодействовал устранению старых гармонических навыков и торжеству импрессионизма звуков.

Оставляя в стороне школу Франка, мы коснемся в нескольких словах менее интересных с принципиальной точки зрения композиторов переходного типа, вписавших свои имена в небогатую событиями французскую симфоническую музыку второй половины XIX века. Ретроспективный уклон, замечаемый у Сен-Санса и Франка, характерен так же для другого глубокого знатока Баха *Шарля Видора* (род. в 1845). *Видор*—лучший из современных органистов, больше всего писал для своего инструмента (8 сонат-симфоний), но сочинил также две оркестровые симфонии, из которых первая близка по настроению к музыке Сезаря Франка. После смерти Франка он заместил его в должности органиста в парижской церкви St. Sulpice и пользуется большим влиянием в парижских музыкальных кругах. Кроме органных и оркестровых произведений Видор написал довольно много фортепианных вещей, камерных произведений, сценическую музыку к различным пьесам, оперы «Нерто», «Рыбаки» (1905), балет и пантомиму «Жана д'Арк» (1890). Его перу, кроме того, принадлежит отличное исследование о технике современного оркестра (дополнение к учению об оркестровке Берлиоза). Как виртуоз, он вместе с блестящим исполнителем, но посредственным композитором *Александром Гьюлманом* (1837—1911) вновь ввел орган в число концертирующих инструментов. Более близко к Сен-Сансу примыкает уже упомянутый нами *Эдуард Лало* (скрипичные концерты, симфонии, скерцо-сонато для оркестра, фортепианные композиции, фортепианное трио и т. д.) и *Бенжамен Годар* (1849—1895), автор нескольких симфоний (готической 1883, восточной 1884, симфонии-легенды с хором и соло 1894, драматической симфонии «Тассо» и ряда опер: «Педро» (1884), «Жослэн» (1888), «Данте и Беатриче» (1890), «Рюи Бля» (1891), «Гвельфы» (1902), ставившихся, главным образом, на французских провинциальных сценах, большого множества песен, фортепианных композиций, трех струнных квартетов, трех скрипичных сонат и фортепианного трио. Музыка Годара особенно распространялась среди дилетантов, благодаря простоте и легкости его письма. Еще сейчас можно услышать кое-что из его произведений в кинематографах. Его музыка знаменует собой сильное демократизирование французских салонов и с этой точки зрения, ввиду большой ее распространенности, предоставляет некоторый интерес, но художественые достоинства ее невелики. Более самостоятельны *Эмиль Бернар* (1843—1902) — во Франции особенно высоко ценятся его камерные композиции: сонаты для скрипки, виолончели, струнный квартет, дивертисмент для

Ш. Видор.

Симфония Видора.

Б. Годар.

Э. Бернар

духовых инструментов,—*Теодор Дюбуа* (1837—1924), с 1896—1905 директор парижской консерватории (две симфонические поэмы, два квартета и один двойной квартет, фортепианные пьесы), *Поль Лакомб* (1837) (три симфонии, симфоническая сюита, свыше ста композиций для фортепиано, романсы и т. д.), *А. Пиернэ* (род. в 1863), многочисленные камерные композиции, *Ринальдо Гаул* (род. в 1874) — преимущественно фортепианная музыка, *Сильвио Лаццари* (род. в 1858)—автор превосходно сработанных инструментальных сонат, трио и т. д. (Лаццари отчасти может быть отнесен и к школе Франка, учеником, которого он является) и *Жак Далькроз* (уроженец французской Швейцарии, род. в 1865 г.), изобретатель знаменитой ритмической гимнастики и автор красивых песен в народном характере. **Т. Дюбуа. П. Лакомб.**

Для полноты картины необходимо упомянуть, что и *Шарль Гуно* написал в 1885 году «Маленькую симфонию» для девяти духовых инструментов, выдержанную в жизнерадостных моцартовских красках. Такие сомнительные таланты, как м-м *Шаминад* (род. в 1861) и других производителей салонной пошлости, к сожалению, популярных в любительской среде, мы обходим молчанием.

Третий по французскому масштабу крупный представитель музыкального академизма *Габриэль Форé* (1845—1924) дожил до наших дней. Форé, не такая импозантная фигура, как Франк, был более уравновешенным мастером. Не принадлежа к числу непосредственных учеников Франка, он, однако, в пределах академически устойчивого художественного вкуса готов был заимствовать у него кое-какие гармонические новшества, даже довольно смелые, преимущественно в области вокальной. Лучше и полнее всего Форé выразился в своих романсах, которые он писал на протяжении всвего своего творчества от 1865 до 1922 г. Ему принадлежит несомненно огромная заслуга замены традиционно-эффектного французского романса более одухотворенными и более соответствующими современному состоянию французской поэзии вокальными композициями. Форé — единственный крупный французский лирик конца 19 в., до появления школы Дебюсси — модернизованный Шуман. За свою энергичную борьбу против пустой музыкальной фразеологии он получил в шутку во французских академических кругах прозвище «большевика». Но, в сущности говоря, Форé всю свою жизнь работал на маленький круг эстетов и никаких революционных переворотов во французской музыке не произвел. Среди ста тридцати опусов им написанных, оркестровой музыки мало. Лучшими его симфоническими произведениями надо признать его балладу для фортепиано и оркестра (1881) и оркестровую сюиту «Пелеас и Меллисанда», написанную в 1898 году, за четыре года до появления знаменитой музыкальной драмы Дебюсси. Больше он сделал для камерной музыки: три струнных квартета, два квинтета, по две сонаты для скрипки и фортепиано, по две сонаты для виолончели и фортепиано и фортепианные пьесы утонченной шопеновской фактуры. Неяркий Форé все же возвышался над уровнем современного музыкального творчества до намеков на будущие достижения импрессионизма. Состоя с 1894 года профессором композиции, а с 1905—1920 года директором парижской консерватории, Форé был наставником целого поколения французских музыкантов. К числу его непосредственных учеников относятся: ***Равель, Флоран Шмит, Роже Дюкас.*** **Г. Форé. Романсы Форé. „Большевик" Форé. Оркестровые произведения Форé. Форé—учитель.**

Ближайшим учеником, биографом и апологетом С. Франка является *Венсан д'Энди* (род. в 1851), в настоящее время наиболее выдающийся музыкальный ученый и музыкально общественный деятель Франции. В 1894 году он совместно с композитором *Шарлем Борд* основал в Париже высшую «Певческую» школу «Schola cantorum», сделавшуюся опорным пунктом для новых музыкальных течений и дававшую им теоретические обоснования. Певческая школа ставила себе целью создавать церковную музыку, отвечающую со- **В. д'Энди.**

временному состоянию музыкального искусства. Так гласили декларации руководителей этой школы. Духовным своим вождем они признавали исключительно Сезаря Франка. Такое использование его имени для клерикальных целей совершенно не соответствовало его заветам, смотревшего на задачи искусства гораздо шире и совсем не считавшего музыку «прислужницей богословия». Метод преподавания Певческой Школы с 1900 г., когда директором ее стал д'Энди, пошел по пути чистого историзма в отношении исследования музыки не только духовной, но и светской прошлых веков. Таким образом, из характерных черт Франка одна, а именно — стремление к реконструкции музыки прошлых веков, сделалась направляющей в деятельности новой школы. Этому способствовал историко-критический дар самого д'Энди, которому музыкальная наука обязана образцовыми изданиями музыкальных произведений *Рамо, Монтеверди, Соломона Росси* и т. д.

Программа „Певческой школы“.

Уклон к историзму.

Мы останавливаемся на деятельности «Scola cantorum» потому, что дальнейшие судьбы всей французской школы неразрывно с нею связаны. Еще лет за двадцать пять до основания школы, в 1871 году основано было в Париже Сен-Сансом, Франком, Массне, Форé и Дюбуа «Национальное Общество Музыки». «Французский композитор, возымевший смелость испробовать себя в области инструментальной музыки, мог бы знакомить публику своими произведениями только устроив на свои деньги концерт, пригласив своих друзей и критику», писал за несколько лет до этого в своей книге «Гармония и мелодия» Сен-Санс. Толчком к созданию такого общества послужила франко-прусская война, об'единившая всю французскую молодежь под знаменем национального искусства и борьбы с «немецким засильем». По мере смягчения острой национальной вражды общество стало пропагандировать новую музыку других национальностей, в том числе и немецкую, и, в первую очередь, произведения франковской школы *(д' Энди, Шоссон, Дюка, Кастильон, Маньяр, Леке́)*. Сезарь Франк до самой своей кончины состоял президентом этого общества (Сен-Санс отказался от председательства, ввиду допущение произведений иностранных композиторов в программы концертов), и с 1890 года его место занял д'Энди.

„Национальное Общество Музыки“.

«Певческая Школа» и «Национальная Ассоциацая Музыки» были до начала XX столетия рассадниками новой, идеями Франка вспоенной французской музыки. Оба эти учреждения не имели влияния на широкие потребительские вкусы. Здесь создавалось и пропагандировалось искусство для немногих, оказавшиеся, однако-ж, исторически действенным благодаря своему крепкому мастерству. Музыкальной историографии еще поныне трудно решить, в какой мере идеи политического национализма и клерикализма, значительно умеряемого, впрочем, научным подходом к образцам церковной музыки прошлого, сыграли решающую роль в сплочении молодой французской музыкальной школы. Но несомненно, что процесс зарождения новаторства на почве просвещенного академизма был тесно связан с огромной встряской, которую пережила Франция после 1870 года. Военная катастрофа и последовавшая за ней Парижская Коммуна создала во французской интеллигенции настроение беспокойства, неблагоприятное для дальнейшего роста академической культуры. Кроме того, Франция, восприимчивая к иностранной музыке, искала замену для своего политического врага Германии. И вот, мы наблюдаем, усилившееся влияние русского искусства, влияние не исчерпанное еще поныне. Характерно, что на вечерах «Национальной Ассоциации Музыки» за двадцать пять лет только однажды было исполнено рояльное переложение вагнеровского «Зигфрида», в то время, как все попытки шовинистической прессы не могли помешать с начала девяностых годов триумфальному возвращению Вагнера на сцену Большой Парижской Оперы.

Идеология новой французской музыкальной школы.

Влияние событий 1870—1871 г.г. на зарождение модернизма.

Такова была культурная обстановка, в которой постепенно назревал музыкальный модернизм во Франции. В то время, как новаторство Вагнера и Листа и всей молодой немецкой школы имело установку на массового потребителя, французский модернизм всегда искал высоко-культурного слушателя, способного оценить новую музыку своим утонченным восприятием. В сущности говоря, он оставался ограниченным литературно-художественным салоном, никогда «не унижаясь» до пропаганды в массах. Это отсутствие социально действенного момента в музыке характерно не только для первого этапа французского модернизма (школа Франка), но и более поздней его стадии, когда в лице импрессионистов (Дебюсси, Равель — смотри главу 37), он сделался руководящей силой развития музыкального Запада и России. Наиболее крупной фигурой среди ближайших последователей Франка, как мы уже говорили, является Венсан д'Энди. Его можно считать прямолинейным «франкистом», приверженцем строгой и солидной музыкальной архитектоники, истекающей из чисто музыкальных задач. Д'Энди по преимуществу симфонист и камерный композитор. Две его оперы «Фервааль» (на собственный текст композитора 1892 г.) и «Незнакомец» (1902), проникнутые очень сильной мистической струей в духе вагнеровского «Парсифаля», сценически бледны, повторяют Вагнера и не представляют поэтому самостоятельного интереса. Последнее музыкально эпическое произведение д'Энди «Легенда о св. Кристофе» (1920) носит уже откровенно клерикальный характер, по типу своему приближаясь к ораториям Франка. Как в «Ферваале», так и в «Незнакомце» имеются, впрочем, отдельные очень красивые фантастически описательные страницы. Симфонист д'Энди, провозгласивший своего учителя Франка прямым последователем Бетховена, и сам примыкает к тому течению, которое правильнее всего следовало бы назвать неоклассицизмом. Основные признаки этого стиля мы видим в склонности к обновлению гармоний сочетаниями, извлекаемыми из контрапунктического ведения голосов, в пренебрежении внешне изобразительной музыкальной для так называемой «абсолютной». В отношении д'Энди надо отметить, что он не избежал искуса программности и из четырех его больших симфоний только одна не имеет программного заглавия. Но как истый неоклассик он предпочитает крупные формы и технически хорошо обработанную музыку—хрупкие образы, нежные контуры, утонченно обостренные гармонии не свойственны его музыке, мужественной и серьезной, порой не лишенной сухости. Наиболее ярким симфоническим произведением д'Энди является его третья B-Dur'ная симфония ор. 57, в которой основные черты, характеризующие его личность, проявляются сильнее всего. Первая симфония «Ян Гуния», вторая «На тему горцев» (с роялем), а также последняя симфония «Symphonia brevis de bello gallico» (краткая симфония о галльской войне, 1919 г.) носит отпечаток программности. Во всех этих симфониях строго проводится принцип тематического единства, один из основных догматов французской школы. Кроме того, д'Энди принадлежит ряд симфонических поэм и циклов: «Зачарованный лес» ор. 8, «Валленштейн» симфоническая трилогия, изображающая очень рельефно отдельные персонажи шиллеровских драм, оркестровая легенда «Saugefleurie», оркестровые сюиты «Картины Путешествий», «Летний день в горах», «Поэма реки» (1921) и, наконец, замечательные вариации «Иштар», построенные в обратном порядке, так что самая тема появляется в конце (согласно ассирийской легенде богиня Иштар разоблачается постепенно от своих семи одеяний). Но как в этих произведениях, так и в многочисленных камерных и хоровых произведениях д'Энди (для огромного смешанного хора Певческой Школы), талант конструктора звуков преобладает над непосредственно впечатляющей силой его произведений. Ценны также и литературные работы д'Энди, в которых сказывается его острый критический ум, но и

Разница в социальной установке новой немецкой и французской школы.

„Франкизм" д'Энди.

Музыкальные драмы д'Энди.

Симфонии д'Энди.

Стиль композиций д'Энди.

Симфонические поэмы д'Энди.

вместе с тем, какая-то узость их автора, убежденного клерикала и националиста. Большой известностью пользуются во Франции его большой курс композиций (два тома (1902—1909), здесь д'Энди выступает сторонником гармонического дуализма).

Литературные труды д'Энди

Группа молодых композиторов, при всем разнообразии своих личных творческих особенностей вокруг Певческой Школы, руководимой д'Энди, и музыкального издательства «Editon mutuelle», продолжала существовать до последнего времени, как содружество убежденных последователей Франка и Вагнера. Историческое назначение этой школы заключалось в укреплении среди французских музыкантов полифонического мышления, в противоположность национальной склонности французов, к самодовлеющей краске и остроте мимолетных художественных ощущений. Важнейшими представителями этого течения, противоположного импрессионизму и имеющего иные истоки, были скончавшиеся *Леке, Шоссон, Кастильон, Кокар, Борд, Каген, Руссо, Маньяр, Северак* и здравствующие *Дюпарк, Ропартц, Врелье, Витковский, Руссель, Самасей.* Большинство из них—ученики, либо самого Франка, либо «Певческой Школы». Мы остановимся лишь на нескольких, более заметных талантах. Бельгиец *Вильом Леке* (1870—1894), непосредственный ученик Франка, скончался 24 лет. Он оставил слишком мало, чтобы предсказать дальнейшее развитие его таланта, но интересная оркестровая фантазия на две анжерские песни и скрипичная соната содержат свежие и жизненные музыкальные мысли. Более определенно вырисовывается творческая физиономия *Эрнеста Шоссона* (1855—1899), музыканта, достигшего большей зрелости, чем Леке. Его музыка содержательна и серьезна, индивидуальна по выражению и отлично выдержана в послефранковском гармоническом плане. К числу наиболее известных композиций Шоссона относятся симфоническая поэма «Вивиан», симфония «B-Dur», знаменитый скрипичный концерт и две оперы («Елена» и «Король Артур»). Композиции Шоссона можно считать образцами умеренного французского романтизма и наряду с влиянием Франка в них чувствуется близость к Шуману и его школе. *Алексис Кастильон* (1838—1873) и *Жозеф Кокар* (1846—1910), принадлежащие к старшему поколению «франкистов», важны, как организаторы и теоретики нового движения. Кастильон, автор небольшого числа камерных композиций, был организатором «Национального Музыкального Общества», а Кокар, написавший ряд опер, был вместе с тем, автором биографии Франка и очерка истории музыки во Франции, выдержанного в прогрессивном духе. Оба они принадлежали к поколению, принимавшему активное участие в франко-прусской войне и проникнутому сильным националистическим пафосом. *Шарль Борд* (1863—1909), основавший вместе с Венсан д'Энди «Певческую Школу», выделился своими исследованиями о басских песнях и редактированием собрания французских музыкальных примитивов. *Альбер Каген* (1846—1903) и *Самуиль Руссо* (1853—1904) писали почти исключительно для сцены. *Альберик Маньяр* (1865—1914), расстрелянный немцами во время наступления на Париж, интересен, как симфонист с «ретроспективным» уклоном, по типу своему приближающийся к Венсан д'Энди. Им написаны четыре симфонии, три симфонические поэмы, три оперы, из них одна «Иоланта», на сюжет одноименной оперы Чайковского, и немного превосходной камерной музыки. Маньяр может быть отнесен к «необетховенцам», к группировке, определенно намечающейся среди последователей Франка. *Деода Северак* (1873—1921), композитор и музыкальный публицист, известен своими превосходными романсами, органными композициями (в них орган чрезвычайно оригинально использован для звуковой живописи), фортепианной сонатой, танцами для фортепиано. Среди современных франкистов *Анри Дюпарк* (род. в 1848) интересен, как автор тонко прочувствованных романсов на слова Готье, Бод-

Эпигоны Франка · **„Франкисты".** · **Э. Шоссон.** · **Кастильон и Кокар.** · **Ш. Борд, Каген, Руссо.** · **А. Маньяр.** · **А. Дюпарк.**

лера, Коппэ, Сильвестра, де-Лиль и т. д. *Гю-Ропартц* (род. в 1864, с 1919 года директор страсбургской консерватории) своими маленькими бретонскими легендами, маленькими оркестровыми пьесами, а также фортепианными трио (1918) создал себе имя утонченного знатока оркестра и камерного ансамбля. Талант *Виктора Врелье* (род. в 1876) особенно высоко ценится В. д'Энди. Ему принадлежат симфония (со скрипкой соло), фортепианный квартет трио, скрипичная соната и опера «Простак Оливье» (1922). *Г. Витковский* (род. в 1867), симфонист и камерный композитор, обслуживающий главным образом провинцию, также принадлежит к «необетховенской» группе, пользуясь вместе с тем для своей камерной музыки бретонскими напевами. Так же, как Кастильон, Кокар и Руссель, он был первоначально военным и примкнул к новому музыкальному течению в зрелых годах—явление аналогичное русской «Могучей Кучки». *Альбер Руссель* (род. в 1869), первоначально моряк, впоследствии сделался учеником д'Энди и с 1902 года состоит профессором контрапункта «Певческой Школы». Руссель, по преимуществу, камерный композитор, для оркестра он написал три симфонии: «Лесная поэма» (1908), «Празднество весны» (1921) и симфонию B-Dur (1922). Кроме того его перу принадлежит балет «Padamavati», в которой с особенной силой проявился вообще ему свойственный красочный талант, согретый яркими впечатлениями индийской экзотики и опера «Рождение арфы» (1923). *А. Каплэ* (1878—1925), автор больших хоровых произведений и превосходный дирижер-пропагандист новой французской музыки. Последний, *Гюстав Самазей* (род. в 1877, ученик Шоссона и д'Энди, докладчик о музыке при правительстве республики), автор отличных вариаций для органа на тему Баха, струнного квартета, фортепианных пьес и т. д.

Г. Ропартц. **Врельс.** **Витковский.** **Руссель.** **А. Каплэ.** **Самазей.**

Этим перечислением мы заканчиваем обзор композиторов переходной эпохи, об'единенных общностью школы и при всех своих индивидуальных отличиях и даже при некотором уклонении от догматов Франка и д'Энди, все же очень характерных для переходной эпохи, отделяющих друг от друга двух крупнейших представителей французского симфонизма—Берлиоза и Дебюсси. Мы увидим из дальнейшего изложения, что неоклассическое течение, не исчерпав себя в творчестве этих композиторов, находит свое продолжение и в XX столетии у композиторов, испытавших на себе сильнейшее влияние нового могущественного течения, импрессионизма.

ЛИТЕРАТУРА

Литература к главе 32.

Гуно. Th. Dubois. Ch. Gounod. Париж. 1895.
H. Imbert. Ch. Gounod. Париж 1897.
P. Voss. Gounod. Лейпциг, 1895. Реклам (Berühmte Musiker).
J. D. Prodhomme et A. Dandelot. Gounod. (2 т.) Париж. 1911.
P. Hillemacher. Ch. Gounod (Musiciens celèbres). Париж. 1914.
P. Landerney „Faust“ de Gounod. Париж. 1920.

На русском языке.

Гуно. Воспоминания артиста (перевод. А. Оссовского). Петербург. 1905.
Тома. René Brancour. A. Thomas. Париж.
Бизе. Ch. Pugot. Bizet et son oeuvre. Париж. 1886.
H. Gauthiers-Villart. G. Bizet. (Musiciens célèbres). Париж.
Paul Landormy. Bizet. (Les maitres de la musique). Париж. 1924.
P. Voss. Bizet. Лейпциг. 1899. (Реклам. Musiker-Biographien).
A. Weissmann. Bizet. Берлин. 1907 Серия „Musik“ ред. Р. Штрауса).
F. Nietzsche. Randglossen zu Bizet's „Carmen“ (Hugo Daffner), Регенсбург 1912.

На русском языке:

М. Иванов-Борецкий. Кармен. (Опера Бизе), Москва 1924.

Е. Браудо. Ницше—философ музыкант (содержит перевод заметок Ницше о „Кармен"). Петрогр. 1922.

Массне. L. Schneider. J. Massenet. Fournier. Ètude sur le style de Massenet. Париж. 1906.

Делиб. L. Ginraud. Delibes. Париж. 1892.

Оффенбах. A. Martinet. J. Offenbach. Париж. 1887.

P. Bekker. J. Offenbach. Берлин. 1909. (серия „Musik" ред. Р. Штрауса)

C. Rieger. Offenbach und seine Wiener Schule. Вена 1920.

С.-Санс. O. Neitzel. Saint-Saëns. (Berühmte Musiker). Берлин. 1899.

L. Augè de Lassus. S.-Saëns. Париж. 1914.

J. Bonerat. C. S.-Saëns. Sa vie et ses oeuvres.

На русском языке:

Ромэн-Роллан. Музыканты наших дней (пер. Ю. Римской-Корсаковой). Петрогр. 1924. Отд. Музык. Летопись. № 2. Петрогр. 1923.

Лало. O. Sérè. Musicièns français d'aujourd'hui. Париж 1911.

G. Servières. Musique française moderne. Париж. 1897.

С. Франк. A. Coquard. C. Franck. Париж. 1891.

G. Derepas. C. Franck. Etude sur sa vie. Париж. 1897 (1904).

G. Serviéres. Musique française moderne. Париж. 1907.

V. d'Indy. C. Franck. L'artiste et son oeuvre. Париж. 1907.

May de Rudeler. C. Franck. 1920.

На русском языке:

В. Каратыгин. Музыкальная летопись. Кн. 3. Ленинград 1925.

Г. Форэ. L. Vaullemin. G. Fauré et son oeuvre. Париж. 1914.

A. Coeuroy. G. Fauré. (Die Musik, янв. 1925).

В. д'Энди. L. Bougex. V. d'Indy. Париж. 1914.

A. Sérieyx. V. d'Indy. Париж 1914.

На русском языке.

Р. Роллан. Музыканты наших дней. Петрогр. 1924.

Лекё. A. Tissier. G. Lekeu. Париж. 1906.

O. Sérè Musiciéns français... Париж 1911.

Шоссон. O. Sérè. Musiciéns français... Париж. 1911.

A. Weissmann. Die Musik in der Weltkrise. Берлин. 1922.

Маньяр. M. Boucher. A. Magnard. Лион. 1919.

Дюпарк. O. Sérè. Musiciéns français... Париж. 1911.

Ропарц. A. Coeuroy. La Musique française moderne. Париж 1922.

Руссель. A. Weissmann. Die Musik in der Weltkrise. Берлин 1922.

Певческая школа. („Schola cantorum"). R. Rolland. Paris, als Musikstadt. Берлин. 1907. (серия „Musik", ред. Р. Штрауса).

Ученики Франка. R. Canudo. C. Franck e la scuola musicale francese. Милан. 1905.

В. д'Энди. Ученик Франка. Рус. Муз. Газ. 1907.

Глава тридцать третья (пятая).

I. Три крупных немецких симфониста конца XIX столетия (Брамс, Брукнер и Малер). Социальная обстановка их творчества. Романтизм и неоклассицизм в немецкой музыке. Процесс об'единения Германии. Стремление к монументальности в немецком искусстве второй половины XIX столетия. Возврат к добетховенской музыке. Творчество Брамса. Академизм его письма. Профессиональный характер его творчества. Установка на знатока. Оппозиция Вагнеру. Камерное и симфоническое начала в творчестве Брамса. Пессимизм Брамса. Ницше о Брамсе. Брамс, как явление послеверсальской Германии. Его значение для настоящего времени. Существует ли школа Брамса?

II. Музыкальная Вена. Клерикализм южно-германского музыкального творчества. Антон Брукнер. Брукнер романтик. Влияние Шуберта на его творчество. Крестьянский характер его музыки. «Австрийский пейзаж» в музыке Брукнера. Брукнер и католическая реакция.

III. Густав Малер. Дирижер и композитор. Новое понимание симфонизма. Контрапунктическое искусство Малера. Ассиметричная ритмика и бесконечная мелодия в симфонии Малера. Стремление к звуковой грандиозности и действию на широкие массы. Симфония с тысячью участниками, как музыкальное празднество. «Неовагнеризм» симфоний Малера. Упрощенность их музыкального содержания. Малер — выразитель дореволюционной Германии. Современное увлечение Малером. Влияние Малера на последний этап западноевропейского музыкального искусства.

Три крупнейших немецких симфониста конца XIX столетия (Брамс, Брукнер, Малер).

Творчество трех крупнейших немецких симфонистов, об'единяемых настоящей главой, охватывает около пятидесяти лет. За эти полвека Германия и вместе с ней Австрия прошли необычайно быстрый путь экономического развития, приведший их на одно из первых мест среди так называемых «великих держав». Этот быстрый темп экономического развития сказался в одинаковой мере как в немецкой литературе, так и в музыкальном искусстве сменой художественных течений, отражавших различные ступени художественного самоощущения господствующих классов. Мы видели, как разгром революционных надежд немецкой интеллигенции привел зрелого Вагнера к созданию религии мечтательного идеализма. Это мечтательное, романтическое настроение сильно владело передовыми немецкими музыкантами, творившими во второй половине XIX столетия. Но одновременно с глубоко-романтичным явлением Вагнера в другой музыкальной области, им незатронутой, а именно в камерной и симфонической, зарождается другое могущественное течение, тоже нелишенное романтического привкуса и осложненное большим музыкально-культурным наследием прошлого, но в

Социальная обстановка их творчества.

конечном счете преследующее иные художественные цели и характерные для совсем другой общественной установки. Когда-то передовой музыкант, Шуман, занявший в конце своей жизни консервативную позицию и холодно неодобрительно встретивший первые романтические оперы Вагнера, имел на него сильнейшее влияние. Ведь «романтика» сама по себе была явлением очень сложным и пестрым. С одинаковым правом мы можем назвать «романтиками» Вагнера и идеологически ему противоположного Брамса. Пользоваться такой ненаучной терминологией весьма рисковано. В изумительной личности «романтика» Вагнера никогда не угасал пламенный народник, борец революционер, «романтик» же Брамс, не менее характерный для немецкой музыки второй половины XIX ст., никак не может быть причислен к числу германских народников. Это — типичный продукт высокой культуры. Он — музыкант, писавший для немногих, для высшего слоя буржуазной интеллигенции и знатоков, до сих пор чуждый широким массам, если исключить несколько популярных его произведений. Как ни усложнял философски свои музыкальные драмы Вагнер, он даже в «Тристане» не теряет общественно - творческого захвата. Главной же предпосылкой брамсовской музыки является путешествие публики с обостренным интересом к вопросам музыкально-технического порядка. К тому же кругу обращался в своих последних произведениях зрелый Шуман, композитор наиболее ему близкий. Для массового слушателя произведения, наиболее важные с точки зрения собственной авторской оценки, всегда оставались непонятными.

Условность понятия — „романтизм“.

Брамс — композитор для высших слоев музыкальной интеллигенции.

Творил ли сам Брамс сознательно для такой аудитории, решить трудно. Характерным для Брамса является отказ от всякой чувственной красоты инструментального колорита. Брамс, сочинивший свои четыре симфонии (1876—1886) после Вагнера в отношении техники инстументовки возвращается к бетховенскому образцу. Брамс враг всякой «музыки-настроения» в сознании своего великолепного полифонического письма. Он не боится осложнять изложение своих мыслей густым переплетом контрапунктирующих голосов. Его музыка — «музыка мысли» глубокой и серьезной. Звукоформы его крайне пластичны при суровой сжатости мелодического содержания. Пожалуй, не совсем справедлив упрек Брамсу в том, что он лишен был чувства оркестрового колорита. С первого взгляда его оркестровая музыка действительно дает впечатление однообразной звучности, но при ближайшем рассмотрении можно найти немало интересных красочных деталей, несмотря на скупость Брамса на яркие пятна.

Прием инструментовки у Брамса.

„Музыка мысли“.

Как и у всех очень крупных художников в творчестве Брамса встречаются моменты, как будто противоречащие друг другу. Так же, как и Франка, его можно назвать сильнейшим бетховенистом XIX столетия, причем исходной точкой для Брамса служит Бетховен последних квартетов. От него, а также от романтиков он заимствовал быстрое и многообразное развертывание в музыке психологических переживаний. Но от своих предшественников — романтиков Брамс отличается большей мощностью и строгостью симфонического мышления. Никто из них не владел так искусством тематической разработки, приемами, подчас, крайне своеобразными как он. В смысле глубины и силы фактура Брамса остается единственной во всем музыкальном искусстве XIX столетия.

Влияние последних квартетов Бетховена.

Формы воплощения у Брамса.

Мы до сих пор главным образом распространялись о Брамсе — симфонисте, а между тем им для оркестра написано немного: две серенады, четыре симфонии, вариации на тему Гайдна и две концертные увертюры, по качеству музыки не уступающие симфониям. Для композитора, скончавшегося шестдидесяти четырех лет от роду, это немного. Сам Брамс считал себя по преимуществу камерным композитором и утверждал, что он никогда не напишет симфонии. Первая его симфония C-Moll, или, как называли ее друзья

Первая симфония Брамса.

Брамса, «десятой» (намек на то, что она достойна продолжения девятой симфонии Бетховена) написана сорокатрехлетним композитором в 1876 г. *Иоганнес Брамс* родился 7-го мая 1833 года в Гамбурге, был сыном оркестрового контрабасиста, который дал ему первые уроки музыки. Четырнадцати лет он уже выступал, как концертный пианист, а двадцати лет он вместе с венгерским скрипачом Э. *Ремени* предпринял концертную поездку, во время которой познакомился с Листом и Шуманом. Последний напечатал в своем журнале 23 октября 1853 года восторженную статью о молодом музыканте, что дало Брамсу возможность напечатать свои первые сочинения (три фортепианные сонаты ор. 1, ор. 2 и ор. 5, скерцо Es-Moll op. 4, трио H-Dur, впоследствии переработанное, и три первые тетради песен). С 1854 года до конца шестидесятых годов Брамс кочевал по различным городам Германии, отдавая свои силы то дирижированию, то концертным выступлениям в качестве пианиста. В этот период им было написано большое количество романсов, хоровых композиций, ряд камерных ансамблей с фортепиано (квартеты, квинтеты), фортепианный концерт и ряд других фортепианных композиций, два струнных секстета и грандиозный «Немецкий Реквием», на кончину матери, где свойственная Брамсу мистическая настроенность проявляется с особенной силой. С начала семидесятых годов Брамса начинает привлекать все больше и больше Вена, где он начинает развивать энергичную деятельность оркестрового дирижера и куда переселяется в 1878 году. К этому времени его композиторская слава окончательно упрочается, и Брамс отдается исключительно своему творческому призванию, изредка выступая в качестве дирижера и пианиста-исполнителя своих произведений. В Вене же он и скончался 3-го апреля 1897 года. Подобно Бетховену он оставался до самой смерти одиноким, находя в кругу друзей замену недостающей семьи. По некоторым своим привычкам он так же напоминал Бетховена. По внешности столь же суровый и замкнутый, как творец девятой симфонии и такой же, как он отзывчивый на все творческое в жизни, Брамс с такой же глубочайшей серьезностью и высоким героическим пафосом относился к своему призванию композитора. Крайне независимый, строгий к себе и другим Брамс не занимал подолгу каких-либо музыкальных постов, стараясь всегда жить вольным композиторским трудом. Как пианист-виртуоз и дирижер Брамс никогда не отличался внешним блеском исполнения. Известный историк музыки *Герман Кречмар* писал в восьмидесятых годах, что он никогда не испытывал большей теплоты и яркости от фортепианной игры, чем слушая в исполнении Брамса его собственные фортепианные и камерные произведения. Тоже подтверждает и Шуман, говоря, что «Брамс обладал удивительной способностью извлекать из рояля все краски органа и оркестра». Но вместе с тем, по показаниям современников, Брамс, выступая в концертах, часто терял самообладание, немилосердно форсирсвал звук, злоупотребляя сильнейшим образом педалью.

Жизнь Брамса.

Отзыв Шумана о Брамсе.

Переезд в Вену.

Черты сходства его характера с Бетховеном.

Верность своему композиторскому призванию.

Отзывы об игре Брамса.

Все количественно чрезвычайно богатое творчество Брамса (им написано 121 опусов) можно подразделить на три периода. Первый период (1853—1868), заканчивающийся созданием «Немецкого Реквиема», носит исключительно камерный характер. В этот период им, кроме камерных произведений, создан был еще ряд больших вокальных композиций. Второй период (1868—1884) — время написания симфоний и крупных хоровых произведений с оркестром; наконец, последний третий период (1884—1897) — вновь по преимуществу камерный. Последнее очень характерно. Брамс, в конечном счете, все же камерный композитор, и его великолепные симфонии — продолжение углубленного камерного стиля последних квартетов Бетховена. Брамс, по натуре лирик, лучше всего раскрывающийся в камерных формах, и даже в крупнейших своих произведениях, симфонических и ораториальных, он является тем же мастером интимной выразительности. Камерное творчество его идет

Три периода в творчестве Брамса.

Камерный стиль Брамса.

в своем развитии от юношеских романтических произведений с излюбленными мрачно-фантастическими музыкальными сюжетами к более спокойным формально строгим и сжатым композициям, в которых сильнее всего чувствуется влияние Бетховена и Гайдна, а также старо классических мастеров XVI и XVII столетия. На всем протяжении этого творчества очень сильна близость к немецкой народной песне, глубоким знатоком которой Брамс, несомненно, был. К этим основным влияниям примешивается еще и некоторая зависимость Брамса от Шумана. Сам Брамс считал себя его продолжителем. Таким образом, в мужественную, крепкую по своей структуре, музыку Брамса вливается мягкая, женственная струя, не совсем идущая к основному характеру его творчества. Ранее и определеннее всего творческие особенности Брамса проявились в его фортепианных произведениях.

Развитие камерного стиля Брамса.

Фортепианные произведения Брамса.

Начав с больших сонат, написанных под сильным обаянием Шумана, Брамс быстро вырабатывает свой собственный облик. Замкнутый в себе, Брамс, склонный к внезапным вспышкам сильного волевого темперамента, он упорно и настойчиво борется в своих фортепианных произведениях с сопротивлением звукового материала. Отсюда властный, упрямо настойчивый характер его письма, иногда угловатого и жесткого. Он заметно углубляется в прошлые века музыкальной истории. В его изумительной вариационной технике и в столь же замечательном контрапунктическом письме чувствуется глубочайшее знание англичан и нидерландцев XVI века. Но наряду с таким ретроспективным уклоном Брамс очень тонко пользуется звучностью современного фортепиано. Он один из самых передовых художников фортепианного тембра. Так же, как у Шумана, Шопена, Скрябина, у Брамса имеются свои совершенно личные приемы «фортепианной» инструментовки, что в соединении с его искусной архаизацией и тяготению к сильно осложненной ритмике придает глубокомысленно серьезный тон его фортепианной музыке. В своих фортепианных сočинениях Брамс больше всего любит эпический тон, тон народных саг, баллад и рапсодий. Его богатая фантазия имеет определенно выраженный северный характер. В отношении формы он очень разнообразен. Примыкая к Бетховену, Брамс придерживается сонатной схемы в бетховенских пределах, но, с другой стороны, в крайних частях своих сонат он рапсодичен, почти упраздняя самое понятие сонатной дисциплины. В его сонатах, между прочим, замечателен последовательно проведенный принцип тематического единства (тема отдельных частей получается в процессе ритмического преобразования одной основной). Это прием — листовский, что в свое время и было отмечено. Тот же метод мы встречаем и у представителей школы Сезаря Франка, в этом пункте сближающейся с Брамсом. Далее Брамс охотно прибегает к формам баллады и рапсодий, характерных для Шопена и Листа. В своем крупнейшем произведении для фортепиано с оркестром, D-moll'ном концерте он приближается к монументальности девятой симфонии Бетховена. В более же мелких композициях чувствуется, напротив того, импровизатор, вдохновляемый моментом. Чрезвычайно характерны для Брамса его вокальные произведения. Среди 121 его опусов имеются 31 тетрадь романсов, 20 двухголосных песен, 7 тетрадей сольных вокальных квартетов с фортепиано. Все это, не считая огромного количества обработок народных песен и детских песен, составляет около 300 вокальных композиций. Уже самое количество доказывает, какое значение придавал Брамс этой отрасли творчества. По плодовитости он нисколько не уступал Шуберту, напоминая его вместе с тем и общим мужественным характером своей лирики. Песни Брамса относятся к лучшему, что было создано после Шуберта и Шумана в Германии. Широкую известность он впервые приобрел, так же, как и Шуберт романтическим циклом песен «О прекрасной Магелон» на слова Тика. Больше всего сам Брамс любил Шуберта. Он действительно напоми-

Близость к мастерам 16 и 17 столет.

Формы фортепианной музыки Брамса.

Тематическое единство.

Близость к Листу.

Романсы Брамса.

Близость к Шуберту.

нает его по характеру мелодики, но в общем его напевы лишены специфической шубертовской мягкости. Их особенности определяются отчасти «готической» ритмикой, основанной на обильном применении синкоп, музыкально очень сложным аккопаниментом и оборотами, напоминающими средневековые лады. Один из лучших знатоков Брамса, *Ф. Спита* первый обратил внимание на необычайную зрелость брамсовской вокальной лирики, в противоположность несколько юношескому характеру романсов Шуберта и Шумана. Действительно, его романсы написаны «кровью сердца» и скорее всего подошли бы к Бетховену, если бы последний уделял бы больше внимания вокальному творчеству. Присущее Брамсу сурово-элегическое настроение сказывается в них особенно глубоко. Сильно выраженной эротической струи мы у него не находим, хотя Брамс, склонный в своих романсах к сентиментальности, большое место уделяет песням любви. К большим достоинствам его вокальной лирики относится его очень продуманный и индивидуальный подбор текстов, преимущественно из романтической поэзии Арнима, Брентано, Тика, Эйхендорфа, Рюккерта, Уланда, свидетельствующий о его тонком литературном вкусе. Любопытно предпочтение, оказываемое им мюнхенскому поэту *Георгу Даумеру* (1800—1875), натурфилософу и ненавистнику христианства. Это тем более примечательно, что в лучших своих произведениях (например, в четырех серьезных песнопениях) он отдает обильную дань своим мистическим переживаниям. Еще сильнее эта мистическая настроенность проявляется в больших хоровых произведениях Брамса: «Немецкий Реквием» (1867—1868), «Песнь судьбы», иногда называемая «малым реквием» (1871), «Триумфальная песнь», на победу германского оружия, «Нения», т.-е. надгробный плач (1881) и «Песнопения Парок» (1883), текст Гельдерлина и ряд небольших хоровых композиций преимущественно на тексты религиозного характера и «Путешествии по Гарцу» (рапсодия для альта, мужского хора и оркестра на слова Гете). Самым крупным из них является «Немецкий Реквием», одно из монументальнейших созданий после-баховской протестантской духовной музыки. В этом реквиеме, далеком от обычного, церемониального надгробного богослужения, Брамс сделал попытку подойти к драматической декламации баховских кантат. В некоторых местах, как например, в тридцатитрехтактном органном пункте ре-мажорной фуги он чисто полифоническими средствами достигает потрясающего впечатления. Остальные хоровые произведения Брамса очень неровны. Некоторые из них невполне своеобразны, как «Триумфальная песнь», которая слишком рабски копирует Генделя, чтобы иметь самостоятельное значение. Очень поэтична рапсодия «Путешествие зимой», глубоко прочувствованный, выдержанный в темных тонах зимний пейзаж.

Характер брамсовской мелодики.

Тексты брамсовских романсов.

Большие хоровые композиции (1871).

„Немецкий реквием“.

Малые хоровые произведения Брамса.

Лучшие камерные произведения Брамса (три скрипичные сонаты, две для виолончели, две для кларнета, три фортепианных трио обычного состава, одно трио с валторной и одно с кларнетом, три струнных квартета, три фортепианных, два струнных квинтета, одно с фортепиано, одно с кларнетом и два струнных секстета), всего 22 отдельных композиции, занимают так же очень почтенное место в после-бетховенской музыке. В настоящее время ни один серьезный камерный исполнитель не может обойти этих произведений. В них Брамс, оторванный от реальных впечатлений окружающего мира, избежал двух опасностей камерного стиля: чрезмерной механизации письма по готовым уже схемам и виртуозности, как самоцели. Он более, чем кто-либо другой из композиторов второй половины XIX ст. в своем музыкальном мышлении сливался с инструментальной стихией и во всех без исключения его инструментальных композициях много глубокой и благородной поэзии. То, что мы обычно связываем с нашим представлением о Брамсе, пластичность и проникновенность мелодии, умение из

Камерная музыка Брамса.

краткого мотива, иногда даже из нескольких звуков строить большие формы, разнообразная ритмика, необычайные гармонии, навеянные изучением старинной музыки и душевная значительность — все это неот'емлемо и от его камерных произведениях. Трудно одному из них отдать предпочтение. Известный под'ем, пожалуй, чувствуется в последних его камерных опусах (в B-dur'ном квартете, квинтете с кларнетом, кларнетной сонате). Здесь Брамс, достигнув вершины своего мастерства, действительно сказал, музыкально и человечески, свое последнее слово. К сожалению, как раз эти совершеннейшие произведения Брамса меньше всего популярны. К таким же высшим достижениям Брамса принадлежит еще его последняя E-moll'ная симфония.

Последние камерные произведения Брамса. Четвертая симфония.

Общественное значение явления Брамса

Подводя итоги такому сложному музыкальному явлению, как творчество Брамса, мы должны его признать крайне характерным для эпохи семидесятых и восьмидесятых годов, когда в связи с об'единением Германии и пышным расцветом ее промышленности начинает обостряться интерес к национальному немецкому искусству. Сам Брамс, крайний консерватор, горячий патриот и сторонник идеи «великой Германии» (что доказывается, между прочим, его композициями в честь германской победы 1871 года), считал себя выразителем этого мощного под'ема. В таких общественных условиях самое искусство Брамса приобрело в сознании его современников ярко национальное значение и получило благодаря этому ту широкую популярность, на которую в силу своей сложности оно не могло бы при иных обстоятельствах рассчитывать. Брамс сделался знаменем тех музыкальных кругов, которые в творчестве Вагнера видели посягательство на национальные ценности немецкой музыки и с отвращением относились к революционному содержанию (как идеологическому, так и чисто бытовому) его музыкальных драм. Правда, такое принципиальное противопоставление Вагнера Брамсу было сделано помимо воли последнего, и образовавшаяся вокруг его имени шумиха, привлекавшая к нему внимание самых широких интеллигентских кругов, была для него крайне нежелательна. Но именно это «антивагнерианство» Брамса оказалось важным моментом в распространении его известности.

Брамс, как сила, противоположная Вагнеру.

Пессимизм. Брамс и его связь с западно-европейской литературой

Ницше о Брамсе.

Жизнеутверждающие начала музыки Брамса.

С другой стороны большое значение в оценке Брамса придавали основному пессимистическому настроению его музыки. Пессимист и мистик Брамс, признававший, что смысл жизни—страдание, является выразителем социально отрицательного мрачного индивидуализма, характерного для всего европейского искусства его времени. Его пессимизм Ницше едко назвал «меланхолией бессилия». Мы увидим дальше, как в симфониях *Малера,* в некоторых отношениях родственных брамсовским, этот скорбный тон будет доведен до трагического крика. Но, вместе с тем, в музыке Брамса слишком много здорового, жизнеутверждающего народного юмора, чтобы его можно было отнести всецело к музыкальным скарбникам. Замкнутый «домосед» Брамс находил в музыке и светлые, радостные стороны, выраженные венской школой: Моцартом, Шубертом и даже Иоганом Штраусом. То же, что его современниками ощущалось, как отсутствие яркости и монументальности, была характерная для Брамса камерность его музыки, чуждавшейся всего внешне-эффектного, театрально-показательного, кричащего.

Брамс и русская музыкальная общественность.

Когда впервые стали исполняться произведения Брамса в России, невозможно сказать, ввиду отсутствия точных данных о русской концертной жизни. Первое ознакомление русской публики с камерной музыкой Брамса произошло, по всей вероятности, в конце шестидесятых годов (впервые большое симфоническое произведение Брамса «Вариации на тему Гайдна» исполнено было 3 ноября 1874 года на концерте С.-Петербургского Филармонического Общества).

Произведения его однакоже прививались туго и до недавнего времени считались скучными и безжизненными. Интересно привести отзыв Чайковского по поводу первого исполнения B-dur'ного секстета Брамса на квартетном утре Русского Музыкального Общества в Москве 7 ноября 1872 года. «Когда появились первые сонаты Брамса, Шуман в лаконической фразе: «он появился!» поведал своим читателям о пришествии гения и провозгласил таковым юного Брамса. Время показало, однако же, что эта неожиданная выходка Шумана была ошибкой легко увлекавшегося, снисходительного и благодушного художника. Брамс не оправдал тех надежд, которые возлагал на него Шуман, а за ним и вся музыкальная Германия. Это один из тех заурядных композиторов, которыми так богата немецкая школа; он пишет гладко, ловко, чисто, но без малейшего проблеска самобытного дарования, пробавляясь бесконечными переливаниями из пустого в порожнее давно уже всем прискучивших музыкальных идей, заимствованных более всего у Мендельсона, а также стараясь подражать некоторым внешним приемам Шумана». Несмотря на такое отрицательное отношение к Брамсу, характерное не только для Чайковского, но и для дальнейшего поколения русских музыкантов, Брамс остался далеко не без влияния на новейшую русскую музыку. Это влияние особенно сильно чувствуется у наших «неоклассиков» *Н. Метнера* (род. 1879), *С. Прокофьева* (род. 1891), *А. Александрова* (род. 1883) и др.

Чайковский о Брамсе.

Влияние на русскую музыку.

Можно ли утверждать, что на Западе имеется брамсовская школа?

Школа Брамса.

Сам Брамс не имел учеников и, следовательно, не создал школы в буквальном смысле, но его влияние чувствуется на огромном протяжении западно-европейской камерной музыки. Все академически настроенные и буржуазно устойчивые элементы в Германии и странах, находящихся под обаянием ее культуры, группируются еще поныне вокруг Брамса, как сильнейшего выразителя чувств формы. В дальнейшем мы дадим обзор «брамсианцев», вплоть до самого крупного, *Макса Регера.* Теперь же заметим только, что по мере усиления интереса к полифонической добетховенской музыке, росло и всемерно влияние Брамса, как ее возродителя. Для собирания всех материалов, относящихся к биографии и творчеству Брамса в Берлине в 1906 г. создалось особое «Брамсовское Общество», действующее еще поныне. Тематический указатель его произведений издан фирмой Зимрок.

„Брамсовское Общество“.

В то время, как романтизм постепенно преодолевается в творчестве Брамса новоакадемической формой, и немецкая симфоническая музыка XIX столетия завершает свой полный круг, возвращаясь к своему первоисточнику, Бетховену, в Вене, наряду с ним действует другой симфонист, стремившийся освободить романтическую симфонию от всякой примеси камерности, придать ей чисто оркестровый, монументальный характер. Этот симфонист *Антон Брукнер* был на девять лет старше Брамса (род. в 1824 г.) но несколько позднее, чем он стал привлекать к себе общественное внимание. Брукнер, так же, как и Брамс, происходил из среды мелкой буржуазии (он был сыном деревенского учителя) и прошел полный лишений жизненный путь. Первоначально он был органистом в Линце, затем, после восьмилетней подготовки у знаменитого теоретика *С. Зехтера,* высоко ценимого еще Шубертом, выдержал экзамен в венскую консерваторию и с 1868 года сделался ее преподавателем и одновременно органистом венской придворной капеллы. С 1875 г. он был профессором венского университета по кафедре музыкальной науки. Скончался Брукнер в 1896 году. Его симфонии стали популярны в середине восьмидесятых годов прошлого столетия благодаря настойчивой пропаганде гениального дирижера *Артура Никиша* (1855—1922), исполнявшего их не только в Австрии и Германии, но и в других европейских странах и Америке. Антон Брукнер написал сравнительно немного, но почти все произведения крупного масштаба. Ему принадлежат: 9 симфоний (последняя 9-я неокончен-

Реакция против Брамса.

Жизнь Брукнера.

Произведения Брукнера. ная, в трех частях) и кроме того, еще одна симфония F-Moll (1869), которую сам Брукнер не пожелал опубликовать, а также найденная в 1921 году увертюра G-Moll; затем ряд церковных композиций, 3 мессы, реквием D-Moll, грандиозный «Tedeum» (1886), ряд более мелкой богослужебной музыки, 4 мужских хора с сопровождением оркестра и фортепиано и струнный квинтет F-Dur (1879). Первая симфония Букнера написана в 1865 году, а последняя его симфоническая работа прервана была смертью.

Имя Брукнера, как и Брамса, в конце восьмидесятых годов сделалось оплотом партийной борьбы за обновление непрограммной симфонии. Брукнер, как видно из этого перечня, ничего не написал для фортепиано и почти не касался области камерной музыки, что несомненно отразилось на его симфонизме. Брукнер исходит всецело из оркестрового звучания. Выступая на поприще симфонического творчества в конце шестидесятых годов, он в области инструментовки опирается на Вагнера и старается перенести в свои симфонии его композиционные приемы. С другой стороны, его письмо определяется сильнейшим влиянием Баха, перед которым он благоговел, как один из лучших органистов XIX века. Классическую схему симфоний Брукнер расшатывает крайней свободой в использовании тематически разнообразного материала, предпочтением, оказываемым краской перед графикой, и отсутствием внутри каждой части смфонии музыкального единства, возникающего из борьбы мотивов. При слушании его симфонии производят впечатление обратное брамсовским: в них отсутствует архитектурный план, сжатость тематического развития и до крайности напряженное волевое единство, характерное для Брамса. Отдельные части у Брукнера слабо спаяны друг с другом, в них почти отсутствует конструктивная логика, и многие страницы его симфоний как будто созданы только для любования их звуковой красочностью, как таковой. Сам Брукнер говорил, что в его симфониях много «дыр», которые он не знал как заполнить вследствие недостаточности техники. При великолепных симфонических интуициях Брукнер не обладал достаточно широким музыкальным горизонтом, чтобы использовать их для симфонических построений. Из всех немецких симфонистов он больше всего напоминает Шуберта. Его романтизм так же, как и шубертовский, коренится в крайне повышенной эмоциональности, избытке простоты и искренности и, вследствие этого, в полном отсутствии художественного чувства меры. Если Брамсу немецкий послебетховенский симфонизм обязан усовершенствованием построения сонатного аллегро, то наиболее удачными у Брукнера являются медленные части, адажио, где он непосредственно примыкает к Бетховену, автору 9-й симфонии. Адажио 7-й симфонии Брукнера — одно из самых замечательных в музыке XIX века.

Источники симфонизма Брукнера.

Форма у Брукнера.

Красочность Брукнеровского оркестра.

Брукнер и Шуберт.

В этих медленных частях проявляется одна из основных брукнеровских черт — его наивная религиозность. Выйдя из среды верхне-австрийских крестьян, верных католической догме и совершенно порабощенных клерикализмом Брукнер, как никто из композиторов XIX столетия, является в своем творчестве преданным сыном католической церкви и выразителем клерикальной реакции. Для Брукнера вся природа проникнута церковностью, и сплошь и рядом широкий музыкальный пейзаж у него прерывается звуковыми изображениями католических процессий, крестных ходов. В настоящее время интерес к творчеству Брукнера остается ограниченным южно-германскими и австрийскими кругами, не в силу, конечно, его католического привкуса, который представляется совершенно мертвым, ненужным элементом, а благодаря тому, что на многих страницах его партитур запечатлелись с большой яркостью картины природы и крестьянского быта, к которым Брукнер был ближе, чем кто-либо иной из композиторов после Шуберта. Этот крестьянский композитор, совершенно не затронутый городской культурой,

Брукнер выразитель клерикальной реакции.

Музыкальный пейзаж у Брукнера.

обладал глубоким чувством природы и хорошим чутьем оркестрового колорита, недостававшим Брамсу. К сожалению, недостаточность техники лишает его оркестровую палитру яркости и декоративности. Тем не менее, наиболее удачными являются симфонии, построенные на чистом культе звуков: Es-Dur'ная четвертая (1878) «симфония природы», по собственному определению Брукнера, девятая (1896), содержащая грандиозную картину бури, некоторые скерцо в других симфониях, где им применяются народные плясовые ритмы. В редких случаях Брукнеру удавались грандиозные финалы с могущественными контрапунктическими наслоениями, как например, в восьмой симфонии C-Moll (1890) или «Тедеуме», исполняемом теперь в качестве заключения к неоконченной девятой. Но общая неровность его творчества не дает возможности найти какие-либо определенные формулы для полной его характеристики.

Брукнеровские „скерцо".

Рассматривая творчество трех важнейших австрийско-немецких композиторов конца XIX столетия, необходимо отметить следующее: все они исходят от Бетховена, причем каждый из них развивает какую-либо часть из бетховенской симфонии. Брамс углубляет бетховенское аллегро, Брукнер адажио и скерцо, а Малер, ныне признаваемый величайшим из трех, исходит из идеи бетховенского хорового финала. Эта основная проблема занимала Малера всю жизнь, и весь смысл его творчества сводится к созданию грандиозной хоровой симфонии, равноценной по своему идейному охвату девятой симфонии Бетховена. По типу симфонического письма он тесно примыкает к Брукнеру.

Г. Малер.

Густав Малер — один из величайших в мире дирижеров — родился в 1860 г. в Чехии, музыкальное образование получил в венской консерватории и начал свою дирижерскую деятельность в 1881 году дирижером оперетты. С 1888 года он становится во главе оперного театра и с 1891—1897 год дирижировал гамбургской оперой, а также симфоническими концертами, как заместитель дружески к нему расположенного Бюлова. К этому времени относится его знакомство с *П. Чайковским,* о чем сохранились сведения в переписке последнего. Чайковский, сообщая о постановке «Евгения Онегина» в Гамбурге, писал: «Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто «гениальный»... Вчера я слушал под его управлением удивительнейшее исполнение «Тангейзера». К творчеству Чайковского Малер относился с большой теплотой и интересом. Впоследствии он поставил три его оперы («Евгений Онегин», «Пиковую даму» и «Иоланту»). В 1897 году Малер приглашен был, по рекомендации Брамса, дирижером венской придворной оперы. Эту должность он занимал до 1907 года, проявив максимум дирижерско-организаторской энергии (как постановщик музыкальных драм). В 1907 году Малер покинул Вену и ближайшие три года до самой своей кончины действовал, главным образом, как концертный дирижер в Америке и Европе, в частности в России, куда он приезжал в 1907 г. Скончался Малер 18 мая 1911 года.

Знакомство с Чайковским.

Г. Малер — дирижер венской оперы.

Значение Малера, как гениального дирижера было понято гораздо раньше, чем глубокий смысл его музыкального творчества. Так же как и Брукнер он принадлежал к числу эмоциональных романтиков, но с значительно большим идейным кругозором. Симфонизм его (крупнейшие произведения Малера — исключительно симфонии) носят те же черты импульсивности и внутренней разорванности, как и брукнеровский. Музыка его насквозь проникнута экзальтацией, страстно повышенной выразительностью и той глубокой любовью к природе, которая составляет одну из отличительных черт нововенской симфонической школы. Малер всю жизнь был раздираем душевными противоречиями — он яркий выразитель трагического конфликта, охватившего европейскую интеллигенцию, загнанную в тупик индивидуализма. Малер — человек повышенной чуткости и глубоко пытливой мысли, остро чув-

Общая характеристика малеровского симфонизма.

Малер выразитель трагического конфликта немецкой интеллигенции.

ствовал потребность в коллективизме, слиянии с людьми — братьями. Отсюда его страстное искание новых симфонических тем, имеющих народно организующий характер, т.-е. музыкально совершенно доступных для широких масс. Этот общедоступный тематизм малеровских симфоний составляет одну из самых важных черт его музыки. Знаменитая тема радости из бетховенской девятой симфонии оставалась для него всегда манящим и недосягаемым образом.

Тематизм симфоний Малера.

С другой стороны, у Малера замечается общее всей послевагнеровской немецкой музыке стремление к внешней грандиозности. Его оркестр в три раза превосходит бетховенский, и для одной из своих симфоний он требует тысячу участников (оркестр, хор и солистов). В этом отношении он является типичным представителем немецкого искусства девятисотых годов. Установка на массы, стремление опереться на них, мечта о всенародном симфоническом празднестве в вагнеровском понимании девятой симфонии Бетховена влияли глубочайшим образом на его симфонический стиль. Огромным усилием воли Малер строил свои симфонические планы, но выполнению их мешала, как и Брукнеру, его необузданная эмоциональность. Между замыслом и выполнением у Малера зияла неизменно пропасть.

Стремление к звуковой грандиозности.

Оркестр Малера.

Малер заканчивает собою круг романтиков симфонии. Его мышление чисто инструментальное. В значительной мере больше, чем Брамс и Брукнер, он владел выразительными средствами оркестра. В отношении блеска инструментовки Малер не знает соперников в истории XIX столетия и в этом отношении его можно сравнить только с Берлиозом. Но вместе с тем он теснейшим образом связан именно с австрийским типом симфонии (Гайдн, Брукнер). Он любит уют старинных австрийских танцев, не гнушается иногда и уличных венских напевов, не боится той пестроты, рыхлости музыкального материала, которые, вообще говоря, в противоположность логической выдержке и железной конструкции северно-немецких симфоний, есть отличительная черта южно-германской группы симфонистов.

Полемика против Малера.

Еще при жизни Малера его симфонии вызывали ожесточенную полемику между их сторонниками и противниками. Эта способность возбуждать вокруг себя споры об'ясняется тем, что в своей музыке Малер неизменно стремился ответить на глубоко волнующие запросы его времени. Трагедия Малера до известной степени трагедия немецкой интеллигенции эпохи германского империализма, неудовлетворенной своим положением и социально одинокой. Малер пытался найти выход из этого одиночества искусно приподнятым народничеством своей музыки. Он старается захватить из гущи современного европейского города ее крикливую и сентиментальную лирику, даже сам поддается этому фальшивому сентиментализму, бросается в об'ятия ново-христианской мысли, лишь бы уйти от сознания безысходной тоски и отчаяния человека вне жизни. Здесь кроются черты, сближающие его с Чайковским. Как последний был певцом русской интеллигенции, так и Малер может считаться представителем передовых слоев немецкого буржуазного общества конца XIX века. Его изолированное положение в кругу немецких композиторов (Малер был евреем и испытал на себе всю тяжесть обостренного антисемитизма) усиливали боль и тоску этого гордого и сильного художника.

Творческое сходство с Чайковским.

Список произведений Малера.

Всего Малером написано девять симфоний: D-Dur (1891), романтически пасторальная, вторая C-Moll (1895) в пяти частях с альтовым соло на текст Брентано; третья D-Moll (1896) в шести частях, носящая несколько странный символическо-юмористический характер; четвертая G-dur (1901) с вокальным соло, в которой этот юмористический характер доведен до едкой иронии; пятая Cis-Moll (1904)—глубоко трагического характера, шестая A-Moll (1906), с преобладающими настроениями австрийского пейзажа, седьмая E-Moll (1908), наиболее слабая, восьмая Es-Dur (1910) для тысячи исполнителей — симфония — кантата в двух частях, где проводится несколько насильственное

Симфонии.

соединение текста из гётевского «Фауста» со старым католическим гимном, девятая неоконченная D-Moll (1912) в четырех частях с заключительным адажио. В последнее время были найдены и исполнены эскизы десятой симфонии. Кроме того, Малеру принадлежат еще «Песнь земли» (1911) на мотивы китайской поэзии для тенора, альта и органа, «Скорбная песнь» для солистов, оркестра и хора, двенадцать песен на тексты Арнима и Брентано, четыре чисто народных по юмору «Песни странствующего подмастерья», захватывающие своей непосредственной скорбью «Песни про умерших детей» (на слова Рюкерта), небольшое количество юношеских камерных произведений, опера-сказка «Рюбецаль» и эскизы к опере «Аргонавты». **Вокальные произведения Малера.**

В русской концертной жизни симфонии Малера совершенно не прививались, несмотря на попытки самого Малера и таких крупных дирижеров, как его ученики *Б. Вальтер* (род. 1875) и *Г. Брехер* (род. 1879), заинтересовать ими московскую и ленинградскую публику. Наиболее известна у нас его пятая симфония; она исполнялась впервые в 1907 году под управлением самого автора в Ленинграде, произведение по своему трагическому захвату и великолепной звучности очень характерное для Малера и местами напоминающее четвертую симфонию Чайковского. О школе Малера и его влиянии на симфоническую музыку, сказавшемся раньше всего в творчестве *Арнольда Шёнберга* (род. 1874) и новейших немецких экспрессионистов, а также на последующее поколение дирижеров, мы выскажемся подробнее в одной из дальнейших глав, посвященных современному искусству. **Малер в русской музыкальной жизни.** **Влияние Малера.**

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 33.

Брамс. M. Kalbeck. J. Brahms. Берлин. 1904—1914. 8 полутомов. Исчерпывающая биография Брамса, изд. Немецкого Брамсовского Общества.
A. Thomas San-Galli. J. Brahms. Мюнхен. 1912.
H. Reimann. J. Brahms. „Berühmte Musiker". Берлин. 2-ое изд. 1920.
W. Pauli. J. Brahms. Мюнхен 1907.
R. v. Perger. J. Brahms. Лейпциг. Изд. Реклама. (Musiker-Biographien).
G. Jenner. Brahms, als Mensch, Lehrer und Künstler. Марбург. 1905.
G. Ophül Erinnerungen an J. Brahms. Берлин. 1921. (Изд. Немецкого Брамсовского Общества.)
F. May (ученица Брамса). The life of J. Brahms. Лондон. 1905. (2 тома).
J. Faller—Maitland. Brahms. Лондон. 1911.
V. Niemann. Brahms. Берлин. 1920.
Paul Landormy. J. Brahms. Париж. 1924. (Les Maîtres de la Musique).
Переписка Брамса издается Немецким Брамсовским Обществом с 1907. г. Пока вышло 16 томов.
Большинство музыкальных произведений Брамса имеется в издании Н. Зимрока. Берлин.

А. Брукнер. R. Louis. A. Bruckner. Мюнхен и Лейпциг. 1905.
F. Gräflinger. A. Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensbeschreibung. Мюнхен 1911.
M. Morold. A. Bruckner. Лейпциг (2-ое изд.) 1920.
A. Halm. Die Symphonien Bruckners. Лейпциг. 1914.
E. Decsey. A. Bruckner (Новейшая обстоятельная работа, биография и анализ творчества). Берлин. 1920.
A. Tessner. A. Bruckner. Лейпциг. 1922.
E. Kurth. A. Bruckner. Берлин 1925. (2 тома).
Полный разбор всех симфоний Брукнера имеется в „Meisterführer" „Schlesingers Musik—Bibliothek" Берлин (без указ. года.). Тематический указатель к произведениям Брукнера составил Доблинер (Вена). Исчерпывающий труд о Брукнере.

Г. Малер. L. Schidermair. G. Mahler („Moderne Musiker"). Берлин. 1913.
R. Specht. G. Mahler (1913).
P. Becker. G. Mahler. Symphonieen. Берлин 1921 (Самый обстоятельный и глубокий анализ творчества Малера).
P. Stefan. G. Mahler. Вена (4-ое изд.).
G. Adler. G. Mahler. Вена. 1916.
A. Neisser. G. Mahler. Лейпциг. 1918. Musiker—Biographieen. Реклам.
Письма Малера изданы его вдовой в 1925 году (Вена).
A. Mahler. G. Mahlers Briefe. Вена 1924.

Глава тридцать четвертая (шестая).

I. *Немецкий романс после Брамса и Вагнера. Два основных течения в немецком романсе XIX столетия. Гуго Вольф. Его зависимость от вагнеровской музыки. Лирика Вольфа и город. Симфоническая поэма и опера Вольфа. Немецкий романс после Вольфа.*

II. *Немецкая опера после Вагнера до Штрауса. Различные течения: опера-сказка, романтическая опера, народно-бытовая, комическая. Влияние Вагнера. Попытки освободиться от его сюжетности. Влияние итальянского «веризма». Гумпердинк, Пфицнер, Шиллингс. Новейшие представители немецкой романтической оперы, «легкая музыка» середины XIX столетия. Венская танцевальная музыка и оперетта Ланнер и семья Штраусов. Вырождение немецкой оперетты.*

III. *Линия Брамса в камерной и симфонической немецкой музыке. Симфонисты переходной эпохи. Неоклассики. Макс Регер и его школа.*

Немецкая песенная стихия.

Немецкая песенная стихия шире всего развернулась в эпоху романтизма. Тем, чем Бетховен был для симфонической музыки, тем же (пожалуй, даже в большей мере в смысле непосредственного влияния и предвосхищения позднейших форм романса) для современного немецкого романса является *Франц Шуберт*. Лишь после него романс приобрел свои характерные черты и самостоятельное художественное содержание. Шубертовский романс, принципиально противоположный итальянизму того времени, имел явно народническую установку, мелодику родственную австрийской (немецко-венгерской) песне. Шуберт, вместе с тем, оказался первым настоящим поэтом звука, истолкователем эмоционального содержания стихотворения, положенного в основу романса. Необычайная смелость модуляционных и гармонических оборотов и удивительная ритмическая гибкость позволяли ему подходить к самым разнообразным темам. Еще по настоящее время нет автора с более широким захватом разнообразных настроений, чем Шуберт. Шубертовскую линию продолжал, как мы уже говорили, и *Шуман*, значительно углубивший сферу романтических оторванных от реальной жизни настроений. Дальнейшее развитие приводит нас к *Адольфу Иенсену* (1837—1879), автору чрезвычайно обогатившему гармонический мир немецкого романса, и *Брамсу*. Последний скорее примыкает к Шуберту, чем к Шуману. Как у Шуберта, и у него мы встречаем также смешанную немецко-венгерскую мелодию; большое количество брамсовских романсов написаны в простейшей куплетной форме. Гармонический стиль Брамса тоже близок шубертовскому, если исключить характерные брамсовские задержания и его склонность ритмически осложнять простую народную мелодию. Далее к Шуберту, также, как и в своих симфониях, примыкает *Малер* (им написаны около сорока романсов). И у него

Народническая установка Шуберта.

Характерные черты шубертовского романса.

Шуберто-шумановская линия.

мы встречаем попытку приблизиться к простейшему народному диатоническому напеву и плясовому ритму, правда, не в такой убедительной форме, как у его гениального предшественника.

Гуго Вольф.

«Величайший немецкий лирик послевагнеровского периода», как его обыкновенно именуют, *Гуго Вольф* отвел немецко-австрийскую песенность в иное русло. *Гуго Вольф* (1860—1903), прошедший страдальческий жизненный путь, напоминающий судьбу Шуберта, и мало признанный при жизни, был камерно-эстрадным композитором. Его романсы рассчитаны на высококвалифицированных слушателей и специально подготовленных певцов. Оба — предел немецкого *песенно-декламационного стиля,* и в этом отношении непосредственно примыкает, с одной стороны, к своему кумиру Вагнеру, а с другой, в сфере утонченного камерного письма, к нелюбимому им Брамсу. У Гуго Вольфа, в противоположность Шуберту, господствует не большая мелодическая линия, а культ деталей, оттенков, звукописи. Для фортепианного аккомпанимента он пользуется вагнеровскими лейтмотивными приемами для «симфонического» истолкования текста. Вольф совершенно свободен от подражания народной мелодике. Создавая свои вокальные миниатюры, гибко приспособляющиеся к тексту он совершенно избегает симметричной строфической формы. В области же вокальной миниатюры Вольф — мастер совершенно исключительный, остроумный, изобретательный с необычайным вкусом. Характерным для него является подчинение звука—слову, вокальной мелодии—инструментальному сопровождению. Художественное единство его романсов исходит от их мотивно-симфонического построения. Голос приобретает у него большую декламационную самостоятельность как в мелодическом, так и в ритмическом отношении, опираясь на гибкую симфоническую ткань аккомпанимента.

Песенно-декламационный стиль Вольфа.

Вокальные миниатюры.

Подчинение звука—слову.

Гармония и ритмика у Вольфа.

Если, однако, внимательно присмотреться к лирике Вольфа, то при всем восхищении им надо признать, что особенно много нового в смысле гармонии, ритмики его романсы не дают. Гармонически Вольф ближе всего к Листу, и нападки на его экстравагантность и жесткость его письма об'ясняются, гл. обр., тем, что до Вольфа не было еще принято пользоваться в романсах всеми новейшими техническими достижениями для музыкального истолкования текста. Вот в этом направлении Вольф действительно сделал большой шаг вперед, не являясь, по существу, изобретателем каких-либо новых приемов. Обаятельна его нервная, склонная к иронии натура. Гуго Вольф—артист до мозга костей, смотрящий на мир со своей точки зрения и обладающий богатым разнообразным языком звуков. Однако, его болезненность (Вольф кончил свои дни в лечебнице для душевно-больных), недостаток выдержки, творческой концентрации, а подчас и отсутствие технической выучки отзываются в его музыке каким-то импрессионистским «верхоглядством». Настоящей школы он не создал и создать не мог. Его талант имел очень ограниченную сферу, в которой он высказался полностью. Попытка выйти за пределы вокальной миниатюры (хотя бы и расширенной до хоровой песни с оркестровым аккомпаниментом) оказались менее удачными. Перу Вольфа принадлежат: пятьдесят романсов на тексты Мерике (наиболее популярный цикл Вольфа), том гетевских песен (всего пятьдесят романсов), двадцать романсов на тексты Эйхендорфа, два тома песен испанских и итальянских и три глубоко прочувствованных сонета Микель-Анжело. Кроме того, им написана одна комическая опера «Коррегидор» с отдельными очень яркими музыкальными моментами, предвосхищающими «Испанский час» Равеля, струнный квартет и «Итальянская серенада» для малого оркестра, симфоническая поэма «Пентасима» и ряд духовных хоров. Вторая опера Вольфа «Мануэль Венегас» осталась неоконченной, ввиду внезапно разразившейся душевной болезни автора. Еще при жизни Вольфа в Вене образовано было специальное общество его

Недостатки письма Вольфа.

Композиции Вольфа

Сочинения Вольфа.

имени для издания и пропаганды его сочинений. Его выдающийся талант получил, однакож, слишком позднее признание уже в конце его сознательной жизни. Романсы Вольфа стали распространяться, преимущественно в северной Германии лишь с середины девяностых годов. «Коррегидор» был поставлен впервые в 1896 году в Мангейме. В последнее время немецкий читательский круг заинтересовался недавно переизданными фельетонами и музыкальными рецензиями Вольфа, в восмидесятых годах ведшего музыкальный отдел в одной распространенной немецкой газете. **Общество Вольфа.**

Сильный и своеобразный талант Вольфа господствует в последнем периоде немецкой вокальной музыки. Он был единственным крупным немецким композитором конца XIX столетия, проявившим себя целиком в области романса. Для XX века характерна крупная фигура «реалиста» *Рихарда Штрауса,* о котором речь будет ниже. Выдающиеся лирические дарования, непосредственно продолжающие линию Вольфа в современной немецко-австрийской музыке, сравнительно редки. Сюда можно отнести *Иосифа Маркса* (род. 1882, творчество которого мы рассмотрим в главе об австрийской музыке), отчасти *Макса Регера* и *Арнольда Шенберга* в своих первых романсах, и второстепенных авторов, вроде *Людвига Тюиле* (1861—1907), и венца *Теодора Штрайхера* (род. 1874). **Немецкий романс после Вольфа.**

* * *

Трудно описать тот хаос, который воцарился в немецкой опере после Вагнера. Гигантская фигура этого реформатора немецкой музыкальной драмы заслонила его современников и ближайших последователей и обескровила до известной степени дальнейшее германское оперное творчество. Можно сказать, что после Вагнера оно стало биться ослабленным пульсом. Вагнеровская идеология — романтическая с всемирным захватом, с одной стороны, и обостренно-националистическая, с другой, воздействовала не только в области музыкальной, но создало целое течение в немецкой общественности, отразившись на различных сторонах культурной жизни. Но с чисто музыкальной стороны «вагнеризм» дал гораздо меньше, чем можно было ожидать. Конкурировать с Вагнером в смысле распространенности его музыкальных драм и воздействия их на публику оказалось просто невозможным. Музыкальные симпатии среднего немецкого слушателя конца 19 столетия были целиком поглощены Вагнером, удовлетворявшим его в эту эпоху роста империализма и крупного капитализма в Германии, идеологически и музыкально. Когда же волна «вагнеризма» стала в начале XX века спадать, то не оказалось ни одного крупного автора, который возымел бы такое репертуарное значение, как Вагнер. Общественное внимание и вкусы обратились к старой классической и романтической опере Моцарта, Бетховена, Вебера, Маршнера, а в самое последнее время обнаружился такой «возврат к старому», что сделалось возможным даже возрождение патетической оперы Генделя. **Немецкая опера после Вагнера.** **Музыкальная бесплодность „вагнеризма“.** **Возрождение классической и романтической оперы.**

Однако, количественно производство новых немецких опер после Вагнера не только не уменьшилось, но напротив того, значительно возросло. Это явление легко об'ясняется материальным ростом послевагнеровской «вильгельмовской» Германии при децентрализации ее культуры и неуклонным выдвижением новых богатых промышленных городов. Вследствие постоянного соревнования провинциальных городов, обусловленного некоторой культурной и национальной самостоятельности отдельных стран входивших в немецкий союз, Германия располагала большим количеством музыкальных технически оборудованных театров. Благодаря этому увеличился спрос и сбыт на серьезную оперу, подогреваемые еще и «местным патриотизмом». Последний усиленно поддерживал молодые дарования провинциального происхождения, и **Децентрализация музыкальной Германии.** **Рост оперных театров.**

нигде в мире, в сущности говоря, не было так легко поставить новую оперу, как в немецких провинциальных театрах в конце XIX столетия. Отсюда огромное, почти необозримое количество имен и названий, с которыми приходится иметь дело историку немецкой музыки. Но по мере укрупнения капиталистического производства «вильгельмской» Германии наблюдается другое в высшей степени характерное явление: вытеснение серьезной оперы «легкой музыки» оперетты, как музыкального товара, распространяемого по всем правилам капиталистической эксплоатации. Оперетта, расчитанная на самое широкое потребление, рекламируется всеми способами и умелым хозяйственным расчетом обращается в товар, доступный не только обеспеченным слоям городского населения, но и массам трудящихся. Народившаяся в огромных размерах музыкальная печать распространяет в миллионах экземплярах пошлейшие опере́тточные мелодии и танцы, дающие огромные барыши капиталисту-эксплоататору поставщиков легкой музыки. Таким образом, примерно в 1914 году, оперное дело в Германии определялось двумя основными силами: ростом романтико-классических постановок и «опeретточной чумой», как выражалась немецкая художественная критика. Обособленное положение занимал крупнейший музыкальный драматург после Вагнера *Рихард Штраус*, имевший свой большой круг приверженцев и несколько популярных в Германии авторов запоздалого романтического направления, о которых речь будет ниже.

Обилие имен.

Вытеснение оперы опереттой.

Несовместимость вагнеровского пафоса с требованиями репертуара.

«Вагнерианцы», творившие непосредственно после автора «Кольца», совершенно запутались в попытках совместить его музыкально-драматическую технику с сюжетами из германской мифологии. Вагнеровская теория музыкальной драмы, повышенный пафос его музыки, предназначенной исключительно для торжественных представлений, конечно, оказались в полном несоответствии с требованиями действительности. Из таких громоздких и иступленно-националистических музыкальных драм нельзя было никак создать текущего репертуара, и непригодность такого типа опер обнаружилась рядом «провалов» в сравнительно недолгий срок. Освободиться от героической предвзятости вагнеровских сюжетов удалось лишь немецкой комической опере, опере-сказке и народно-бытовой. Само собой разумеется, что более упрощенные сюжеты потребовали и менее сложного исполнительского аппарата. Благодаря такому сокращению выразительных средств немецкая сказочно-бытовая опера нашла свой сжатый музыкальный язык и стиль, отличный от вагнеровских драм.

Освобождение от вагнеровской сюжетности.

„Негероическая“ опера.

Обходя молчанием ряд композиторов, рабски зависивших от Вагнера, и не имевших даже местного значения мы ограничимся лишь упоминанием представителей «негероической» немецкой оперы, хотя бы и не свободных от вагнеровских влияний, но все же ищущих свои новые пути. В этой опере мы можем различить *два* основных течения: одно, ищущее опору в народной сказке, другое же — в бытовых эпизодах, ярко окрашенных в местный провинциальный колорит. Из числа таких музыкальных «сказочников» наибольший успех имел *Энгельберт Гумпердинк* (1854—1921), начавший с оперы «Гензель и Гретель», мелодически совершенно доступной детям, и закончивший сложной, трагической оперой-сказкой «Королевские дети», где народный сказочный сюжет разработан по всем правилам музыкального модернизма (последние работы Гумпердинка «Маркитанка», 1914 и Gaudeamus, 1919, не имеют серьезного художественного значения). Гумпердинк был весьма ценим как педагог и взростил целое поколение немецких композиторов, стремившихся опростить вангнеровскую музыкально-драматическую технику до пределов, непротиворечащих опере-сказке. Наиболее плодовитым учеником Гумпердинка является *Зигфрид Вагнер* (род. 1869), сын Рихарда, написавший около десятка опер, из которых только две: «Лежибок» (1899) и последняя «Солнеч-

Э. Гумпердинк.

З. Вагнер.

ные огни» (1918) имеют небольшое художественное значение. Дружеское сочувствие влиятельной германской прессы, видевшей в Зигфриде Вагнере законного продолжателя вагнеровского дела, не помогла продержаться ни одной из его многочисленных опер в репертуаре. Несколько больший уклон в бытовой опере проявил другой ученик Гумпердинка, известный дирижер, *Лео Блех* (род. 1871), написавший недурную оперу-сказку на текст венского народного поэта *Фердинанда Раймунда* «Альпийский король и враг человечества» (1904). **Л. Блех.**

О немецких «веристах», пишущих под непосредственным влиянием итальянцев, мы уже упоминали в главе тридцать второй, что дает нам возможность не загромождать вновь изложение большим количеством имен и перейти ко второй группе послевагнеровских композиторов с определенно выраженным местным колоритом опер (то, что немцы в истории литературы называют «Искусством родного дела»). Наиболее сильными представителями этого направления является австрийская группа: *Вильгельм Кинцль, Юлиус Битнер и Карл Вейсс.* **Австрийская группа.**

Вильгельм Кинцль (род. 1857) начал с подражаний Вагнера. В 1895 году он очень удачно разработал бытовой сюжет из венской жизни в музыкальной драме «Бродяга» и в 1911 году написал интересную оперу из эпохи Великой Французской Революции «Пастуший напев» и в 1925 году «Мечтатель Гасьон». Кинцль пользуется средствами современной оркестровки, хорошо улавливая местный колорит австрийского народного говора. Еще ближе к австрийской напевности — музыкант поэт — *Юлиус Битнер* (род. 1784). Юлиус Битнер, вообще более оригинальный талант, чем Кинцль, дал в «Горном озере» (1911) на сюжет из эпохи крестьянского восстания лучшие после Вагнера страницы. *Карл Вейсс* (род. 1862), композитор чешской группы, своей известностью обязан, главным образом, оперой «Польский еврей» (1901) на сентиментальный роман Эркмана-Шатриана. В последнее время он обратился к оперетте. Ему принадлежит, между прочим, оперетта «Ревизор». **Ю. Битнер.** **К. Вейсс.**

Культурный эклектизм, вообще говоря, присущий германской общественной жизни, особенно сильно проявлялся и проявляется в оперном репертуаре немецких театров. Такой эклектизм вкусов должен был вызвать, конечно, и соответственное предложение оперной музыки. Нетрудно выделить и группу немецких композиторов, ориентированных в сторону Франции и Италии. В их творчестве наблюдается несомненная склонность к международному оперному стилю, отмеченному печатью подражания ходким романским образцам. К числу представителей этого направления принадлежит *Карл Гольдмарк* (1830—1915), композитор, напоминающий нашего Рубинштейна. Его «Царица Савская» (1875) была когда то чрезвычайно распространена на германских сценах и своим внешне-эффектным ориентализмом успешно конкурировала с Мейерберовской оперой. В разгар моды на идиллическую поэзию им написана была в 1896 г. опера на сюжет диккеновского «Сверчка на печи», имевшей эфемерный успех. Последние его оперы — «Гец фон Берлихинген» (1902), «Зимняя сказка» (1908). Гольдмарк в общем не возвышается над уровнем ловкого ремесленничества и не могут итти в сравнение с операми его прототипа, Мейербера. Наряду с Гольдмарком можно поставить и *Игнаца Брюлля* (1846—1907), автора очень милой двухактной оперы, «Золотой Крест» (1875), полной безобидного, солнечного юмора в стиле Боальдье и Обера. Кое-где в Германии наблюдались попытки об'единения вагнеровского и мейерберовских приемов, например у *Августа Бунгерта* (1846—1915), возымевшего смелость поставить шестидневное торжественное представление из области греческой мифологии «Гомеровский мир». **Группа эклектиков.** **К. Гольдмарк.** **Соединение вагнеровских и мейерберовских приемов.**

Последняя вспышка романтизма, обозначившаяся в немецкой опере к концу десятых годов настоящего столетия, была вызвана преимущественно парсифалевскими влияниями. Смесь звуковой романтики и мистики, отвечав- **Неоромантики.**

шая вкусам крупно-буржуазных и дворянских кругов «задававших тон» вплоть до ноябрьского переворота 1918 года, создала особенно сочувственную атмосферу вокруг больших опер *Ганса Пфицнера* (род. 1869 г. в Москве). В первых двух своих музыкальных драмах «Бедный Генрих» и «Роза любовного сада» Пфицнер является эпигоном Вагнера с некоторыми отклонениями в сторону брамсовской инструментальной мелодики. Полной художественной зрелости он достиг в своей последней музыкальной драме «Палестрина» (1917), в которой, опираясь на вагнеровский лейт-мотивизм, он дает очень своеобразную, гармонически тонко дифференцированную музыку, соединение чисто-го вокально палестриновского стиля с характером новейшего оркестрового письма. Опера эта ценится высоко современной германской критикой и часть сравнивается, по своему музыкальному значению, с «Парсифалем» Рихарда Вагнера. Другой неоромантик, *Макс Шиллингс* (род. 1868, до недавнего времени (декабрь 1925 г). руководитель берлинской академической оперы — в начале также рабски копировал его (его ранняя опера «День художников»— (1899) — сколок с «Мейстерзингеров») и только в последних работах: «Молон» (1906), а особенно в свободной от вагнеровского влияния «Монна Лизе» (1914) нашел свой язык. В них Шиллингс обнаруживает несомненный дар оркестрового колориста и музыканта-драматурга немного сухого, но выдержанно серьезного вкуса. К неоромантикам надо отнести и главу мюнхенской школы *Людвига Тюилле* (1861—1907)— оперы легенды «Обетный танец», «Гугелина» и др. — пострадавшего, главным образом, из-за невозможно плохих текстов — и дирижера *Феликса Вейнгартнера* (род. 1863) — оперы: «Сакунтала», «Малавика», «Генезиус» (1893), трилогии «Орест» (1902), библейская драма «Каин и Авель» (1914), комическая опера «Дама-Невидимка» (по Кальдерону — 1916), «Деревенская школа» (1920 — на трагический японский сюжет). В его операх замечается сильный франко-фильский элемент.

Г. Пфицнер. „Палестрина". М. Шиллингс. „Мона Лиза". Немецкая комическая опера.

Комический жанр никогда не был сильной стороной германского оперного творчества. Если исключить гениальную шекспировски убедительную музыкальную комедию Вагнера «Мейстерзингеры», то не найти ни одной первоклассной вещи на всем протяжении немецкой оперы 19 столетия. Музыка вообще медленнее всего овладевает областью юмора, и склонным к героическому пафосу немецким авторам очень трудно было выработать легкий сжатый стиль, необходимый для этой формы. Блестящему опыту Корнелиуса, о котором мы говорили в главе тридцать второй, последовал и другой специфический талант *Герман Гец* (1840—1876), создавший из шекспировской «Укрощение строптивой» прелестную немецкую комическую оперу новомоцартовского стиля. Хорошим комедийным композитором был и Гуго Вольф, не сумевший, однако-ж, освободиться от сильнейшего влияния «Мейстерзингеров» (его «Коррегидора» называли в шутку переводом «Мейстерзингеров» на испанский язык). Непосредственнее названных опер в музыкальном смысле является «Донна Диана» Э. *Резничека* (род. 1861, о нем мы будем говорить в отделе о Штраусе и его школе). «Донне Диане» предпослана очень бойкая увертюра, образец настоящего комедийного стиля, но сама опера гораздо вялее увертюры. Этими именами (к ним можно прибавить пражского капельмейстера *Александра Землинского* — род. в 1872 г. — как автора музыкальной комедии «По платью встречают» — 1922, на текст Келлера) исчерпываются немногочисленные представители немецкой музыкальной комедии.

Г. Гец. Э. Резничек. А. Землинский. Возникновение и развитие германо-австрийской оперетты.

Вульгаризованная и художественно удешевленная музыкальная комедия — оперетта — распустилась, в силу указанных нами выше причин, махровым цветом на германо-австрийской почве. Первоначальным очагом этого рода оперной музыки была Вена. На почве танцовальной песни развилась комическая опера, по существу своему очень близкая танцовальной форме. Первоначально оперетта, как образец легкого жанра, совершенно не отделя-

Раскол между оперой и опереттой.

лась от претендующей на художественное значение комической оперы. Только в середине 19 века обозначается постепенный раскол, приведший в конце концов к открытому антогонизму между опереттой и написанной серьезным профессионалом веселой оперой. Отцом немецкой оперетты считается *Иоган Штраус* (1825—1899), — потомок целой династии музыкантов, специально культивировавшей характерный для Вены мелодический вальс. Этот культ вальса восходит к Шуберту, в свою очередь развивавшего музыкальный элемент, имеющийся уже у Моцарта. Таким образом, можно сказать, что оперетта сама по себе хорошего музыкального происхождения и была опошлена по мере вовлечения ее в капиталистический оборот. Для австрийской оперетты Штраус является тем, чем для французской Оффенбах. Ему принадлежит семнадцать оперетт, очень живо отражающих венский быт. С этой точки зрения они имеют не менее показательный характер, чем Оффенбаховские. Его оперетты неравного достоинства; среди них попадаются истинные шедевры, как «Цыганский барон» (1885), «Летучая мышь» (1874), «Веселая война» и более плоские. Обояние штраусовской музыки в ее остроумной ритмике, изящной мелодической линии и отличной инструментовке.

И. Штраус.

Генеалогия оперетты.

Классик вальса.

Однако, все эти хорошие качества зачастую сводятся на нет излишней сентиментальностью, погоней за внешним эффектом и успехом «ударных» номеров у публики. Для настоящего времени И. Штраус является классиком венской оперетты и венского вальса. Как художник вальса он оказал заметное влияние на современных ему немецких композиторов, особенно же на своего приятеля Брамса. Очень заметно его влияние и на русскую балетную музыку Чайковского, Глазунова. Отголоски этого увлечения Штраусом мы можем встретить и в русской камерной музыке, например у Бородина — скерцо второго струнного квартета.

Влияние на русскую музыку.

Ф. Суппе.

Современник Иоганна Штрауса *Франц Суппе* (1819—1895), еще до него в сороковых годах, выступил с опереттами по оффенбаховскому образцу, с уклоном к австрийской-немецкой народной мелодике. Наиболее характерными опереттами являются «Прекрасная Галатея» (1865), «Фатиница» (1876), заключающая в себе элементы политической сатиры, и «Бокаччио» (1879). Суппе сделал первый, оказавшийся впоследствии пагубным для оперетты шаг, использование в значительной мере элементов танца. Огромный успех оперетт Суппе и Штрауса вызвал, конечно, ряд более или менее удачных подражаний. Третьим венским опереточным классиком был *Карл Миллекер* (1842—1899), мелодические оперетты которого, несмотря на то, что они качественно ниже штраусовских, все же содержат много свежей музыки. Слащаво сентиментальная струя, идущая от Суппе и Штрауса, заливает партитуры Миллекера, лишая их занимательности и быстрого развития действия. Лучшими его опереттами считаются «Нищий студент» (1882), «Гаспарон» (1884) и «Бедный Ионафан» (1890). Свежее и ближе к народной мелодике *Карл Целлер* (1842—1898), автор популярнейших оперетт «Продавец птиц» и «Мартин Рудокоп». Целлер был мастером хорошего вкуса (он, между прочим, отлично владел оркестровой палитрой) и, пожалуй, последним настоящим художником венской оперетты.

К. Миллекер.

К. Целлер.

Возможность быстрого обогащения развращающе подействовала на дальнейших представителей немецкой легкой музыки и повлекла за собою быстрое вырождение этого художественно вполне оправдываемого и жизнеспособного жанра. Капитализация опереточной промышлености очень быстро дала себя знать в чрезмерной угодливости вкусам публики, крайнему упрощению мелодики и огрубению ритмики. Вся продукция оказалась в руках нескольких ловких авторов, поставлявших свой товар всем европейским театрам. Быстрота распространения их оперетт обусловливалась удобством постановки, требовавших минимальных затрат, небольшого, специально ин-

Капитализация опереточного производства.

струментованного оркестра и хора и сводивших весь исполнительский состав к нескольким штампованным типам. Чемпионами в этой борьбе за успех

Ф. Легар.

оказались два, в общем недурных, но безнадежно испорченных опереточной рутиной музыканта: *Легар* и *Фаль. Франц Легар* (род. 1870), первоначально военный капельмейстер, сразу сделался мировой знаменитостью после первой постановки своей «Веселой вдовы». Тайна ее небывалого успеха заключалась в легкой напевности вальсов и электризующих ритмов маршей. Легар первый стал применять для заключения вокальных номеров плясовые движения. До сих пор Легаром написаны двадцать шесть оперетт, из коих только «Граф Люксембург» (1909), «Ева» (1911), «Наконец одни» (1913), «Голубая мазурка» (1918), «Фраскита» (1922), «Желтая кофта» (1923), «Паганини» (1925) получили большое распространение. Легар не чужд и серьезной опере. Им написаны трехактная «Татьяна» и одноактный «Родриго». С хорошей ко-

Л. Фалль.

мической оперой граничит также его оперетта «Цыганская любовь» (1910), свидетельствующая о наличности у Легара большой техники. *Лео Фалль* (1873—1925), автор «Принцессы долларов» (1907), «Разведенной жены» (1908 — лучшая из его оперетт), «Испанский соловей» (1924) и др. Он также написал три оперы, из которых, впрочем, ни одна не оказалась столь жизнеспособной, как его оперетты. Успех этих двух композиторов временно делили еще и другие венские авторы — представители семьи Штраусов — *Оскар Штраус* (род. 1870), начавший свою карьеру в знаменитом кабарэ Вольцогена; лучшие его оперетты — «Видение вальса» (1907) и «Последний вальс» (1920), *Карл Цирер* (1834—1922), *Оскар Недбаль* (род. 1874, его лучшая оперетта «Польская кровь»), *Эмерик Кальман* (род. 1882), автор «Баядерки» (1921),

Берлинская группа.

«Цыганского примаса», «Марицы» (1922) и другие. Наряду с венской опереточной школой в начале девяностых годов образовалась и берлинская группа. От венского типа, жившего, преимущественно, трехдольным вальсом, берлинский отличался вызывающим двухдольным маршевым ритмом. Отцом берлинской оперетты считается *Пауль Линке* (род. 1866), автор забавной пародии «Лизистраты» и ряда других оперетт в том числе одной для кино, находящихся в подозрительной близости к фарсу. Наиболее плодовитым представителем современного Берлина является *Жан Жильбер* (Макс Винтерфельд, род. 1879), давший в своих «Пупсике», «Блондинке», Королеве кино» образцы стопроцентной опереточной пошлости.

Стойкость романтических традиций в немецкой симфонической музыке.

В Германии романтические традиции дольше всего держались в области симфонической и камерной музыки. *Рихард Вагнер* и *Лист,* блестяще завершив собою эпоху романтизма, и *Брамс,* занявший твердую позицию академизма, явления вообще характерного для высокого технического уровня, были двумя полюсами, между которым осуществлялся ток симфонизма, примерно до конца 19 в. Было бы ошибочно, однако, видеть в Брамсе только консерватора, звавшего назад к добетховенской музыке. Брамс не был ни типичным эпи-

Брамс, как вождь группы, враждебной Вагнеру.

гоном, ни застывшим академиком, напротив того, его глубокое, вдумчивое письмо содержало в себе момент большого своеобразия и смелости. Но в творчестве Брамса было слишком много любви к прошлому, чтобы элементы немецкой общественности, чувствовавшие себя органически враждебными Вагнеру, не об'единились вокруг него, как идейного вождя. В напряженной борьбе, расколовшей немецких музыкантов на два лагеря, Брамс был выдвинут, как знамя группы, враждебной новому искусству. Вокруг него об'единялись все высоко-квалифицированные специалисты, убежденные в том, что старые симфонические формы таят в себе еще много живых творческих соков.

Противоположность между монументальным симфонизмом Вагнера и камерным симфонизмом Брамса.

Противоположность между Вагнером и Брамсом была, в сущности говоря, противоположность между музыкой монументального типа, своим грандиозным охватом действовавшим на широкие массы, и музыкой, углубленной в чисто личные переживания, предназначенной для замкнутого круга. Сим-

фонизм Вагнера — а теперь нет спора, что воздействие вагнеровской музыкальной драмы обусловливалось симфонической мощью его оркестра — непосредственно примыкал к Бетховену, творцу «девятой», где последний возвышался до пафоса народного трибуна. Брамс же примыкает к более раннему, интимному Бетховену. Вагнер был величайшим общественником музыки XIX века. Аскетический же и суровый Брамс, напротив того, боязливо замыкается в себя при всяком соприкосновении с толпой. Весь его симфонизм есть, по существу, лишь расширенное камерное искусство. Даже там, где под влиянием очень больших творческих побуждений он выходит из рамок «комнатной» музыки, Брамс упорно не желает итти на компромиссы с потребностью масс в музыке непосредственно действующей на чувственное восприятие. Эта черта сближает его с Шуманом, так же страдавшим боязнью «толпы». У обоих замечается стремление всячески усложнить свое симфоническое письмо и до крайности сузить область его воздействия, так как широкий круг слушателей не в состоянии следить за всеми подробностями тонко разветвленной симфонической ткани. Брамс писал для людей высокообразованных, хорошо знакомых с музыкальной литературой, для той группы слушателей-профессионалов, которых в Германии, этой стране образцовой музыкальной организации больше, чем где бы то ни было.

Близость Брамса к Шуману.

Музыка Брамса, предназначаемая для серьезных слушателей, является характерной при новом социальном составе немецких слушателей конца XIX века из высоко-буржуазного потребительского слоя, получившего хорошую музыкальную подготовку. Его непосредственными приверженцами были раньше всего абоненты симфонических и камерных концертов, которые при росте благосостояния Германии давали верхам городского населения возможность знакомиться с музыкой высокого качества и технического достоинства. Эти верхи по самому свойству своей психологии и при крайне бережном отношении к национальным художественным ценностям, пред'являли спрос на музыку, носящую на себе черты высокого совершенства, замкнутую и чуждую чрезмерной эмоциональной яркости.

Состав слушателей.

Чтобы привыкнуть к музыке Брамса с ее чрезвычайно сложной многоголосной ткани и лишенной красочной силы Вагнера, надо много внимания и веры в преимущества профессиональной специализации. Вот почему наряду с академическим романтизмом школы Брамса в немецкой симфонической музыке второй половины XIX столетия наблюдается и другое течение, *програмной* музыки. Это течение можно было бы назвать более демократическим: оно расчитано на широкую популярность, на декоративную красочность письма и не требует от слушателей такого внутреннего напряженного внимания. Как известно, музыка, облаченная в пышные красочные одежды современного оркестра, гораздо легче воспринимается слушателями, чем бескрасочная камерная музыка. Постоянно к концу века, по мере роста аудитории и привлечения к слушанию все более и более широких своев, победа остается за программной музыкой. В настоящей главе мы рассмотрим лишь судьбы брамсовской школы и развития нео-классицизма в Германии конца XIX и начала XX столетия.

Програмная музыка.

Победа програмной музыки.

В этот период замечается интересное явление. Группы, противопоставляющие себя Вагнеру и новой музыке, но зараженные тем же национализмом, стараются подойти к источникам народной мелодики через романтиков первой половины XIX столетия, Шумана, Мендельсона, Шуберта. Это крайне типично для интеллигентского характера немецкой музыки, в которой уже в XVIII веке замер нерв непосредственного народного творчества. Самая идея музыкального народничества воспринимается чисто литературно, вне всякого соприкосновения с массами. Результатом этого устремления явился ряд симфоний ложно-романтического и ложно-народнического направления. При вы-

Ложно-народное направление.

сокой культурности немецких музыкантов они являют несколько комическую смесь хорошей технической разработки и нарочитой мелодической и гармонической упрощенности.

Эпигоны романтической школы. Из числа явных эпигонов романтической школы, писавших во второй половине XIX столетия, можно назвать *Роберта Фолькмана* (1815—1885), весьма плодовитого композитора, писавшего по вышеуказанному рецепту, не менее плодовитого, но скучного *Карла Рейнеке* (1824—1910). У Рейнеке на протяжении его долголетней композиторской деятельности можно заметить постоянный переход от мендельсоно-шумановского типа к брамсовскому. Самым свежим и своеобразным явлением этой группы мы считаем *Германа Геца* (1840—1876), оставившего всего лишь одну симфонию.

Листовская группа симфонистов. Особую переходную группу, примыкавшую первоначально к радикальной ново-немецкой листовской школе, но не имевшей достаточной смелости пойти за своим вождем, образуют несколько композиторов-симфонистов, сыгравших заметную роль в немецкой музыкальной жизни этого периода. **И. Рафф.** Сюда относится, во-первых, *Иоахим Рафф* (1822—1892), собственно говоря, связанный с нею чисто внешне. Рафф написал одиннадцать симфоний, формально примыкающих к классическим схемам, которые он иногда пытается соединить с скромными программными заглавиями. Для русской музыки он интересен тем, что по своим тематическим образованиям иногда напоминает Чайковского. **Ф. Дрезеке.** Значительнее *Феликс Дрезеке* (1835—1913), композитор солидный с тем же католическим уклоном, что и у Листа. Из его четырех симфоний наибольшей известностью пользуется третья «Трагическая симфония», своей суровостью и логической выдержкой напоминающей Брамса.

Брамсовские влияния в симфонической музыке. Что же касается Брамса, то его влияние в девяностых годах было настолько сильным, что в брамсовские тона были окрашены все консерваторские симфонии, представляемые ввиде отчетных работ. Первоклассных мастеров, кроме Регера, о котором речь будет ниже, в области симфонии все же не было. Лучшие результаты его воздействия дали в области камерной музыки. Из симфонистов брамсовского толка можно назвать *Генриха Герцогенбергера* (1843—1900), тоже более заметного на поприще камерного творчества, *Генриха Целльнера* (род. 1853), *Фридриха Геренсгейма* (1839—1916) и *Георга Шумана* (род. 1866). Последние два автора, много писавшие для камерного состава и хоровых ансамблей, добросовестно, но очень неудачно пытались обновить брамсовский стиль извне принесенными новыми гармоническими сочетаниями. В области камерной музыки «брамсианство» богаче талантами, и **Камерная музыка под брамсовским влиянием.** едва ли кто-либо из крупных современных немецких композиторов, писавших для камерного состава, избежал в начале своей деятельности этого влияния. Особенно типичны в этом отношении: *Ганс Пфитцнер,* о котором мы уже говорили выше, *Людвиг Тюилле* (характерным плодом брамсовской школы является его известный секстет для фортепиано и духовных инструментов), *Павел Юон* (род. 1872 в Москве), у которого брамсовские влияния перекрещиваются с Чайковским (Юон — один из самых плодовитых немецких камерных композиторов), *Гуго Каун* (род. 1863), симфонист и камерный композитор, в последнее время писавший и для германской оперной сцены, швейцарский дирижер *Фолькмар Андреэ* (род. 1879), венгерец *Эрнест Донани* (род. 1877), *Конрад Анзорге* (род 1862), знаменитый пианист, *Феликс Вейнгартнер* (род. 1863), выдающийся ученый *Гуго Лейхентрит* (род. 1874), *Эвальд Стресер* (род. 1867), совсем неизвестный у нас автор сочной, отличной фактуры камерной музыки, *Юлиус Вейсман* (род. 1879), выделившийся в последнее время фортепианными и симфоническими произведениями и молодой композитор Э. *Тох* (род. 1887), опубликовавший до последнего времени 12 струнных квартетов.

М. Регер. «Брамсианцем» чистой воды начал свою композиторскую деятельность и *Макс Регер* (1873—1916). Регер, сын народного учителя, свое детство про-

вел в небольшом городке Бранте в Баварии; свое первоначальное музыкальное образование получил у своего отца и Адольфа Линднера, затем, по окончании гимназии, занимался теорией композиции у Римана, сначала в Зондергаузе, а потом в Висбадене. По окончании теоретических занятий Регер занял в висбаденской консерватории место преподавателя фортепианной и органной игры (1895—1896). Тяжелая нервная болезнь заставила его вскоре прервать свою педагогическую деятельность. Всецело отдавшись композиции, Регер с 1898—1901 год провел в полной замкнутости на севере Баварии, а затем с 1901 года переселился в Мюнхен, где он, как автор, встречен был весьма недружелюбно. С 1905—1906 г. он был профессором контрапункта мюнхенской музыкальной академии, а в 1907 году переехал в Лейпциг, где занял пост директора музыки лейпцигского университета и профессора лейпцигской консерватории. Большую часть времени он, однако-ж, уделял собственному творчеству. В эти годы Регер стал часто концертировать, выступая в качестве пианиста и органиста (он был одним из лучших исполнителей Баха). Из Лейпцига, где были созданы наиболее совершенные его произведения, он предпринял концертные поездки в разные страны и в декабре 1906 года, между прочим, был в Ленинграде. К этому выступлению относится первая восторженная статья о Регере в дягилевском «Золотом Руне». В 1908 году он сделался профессором Иенского университета и почетным доктором различных факультетов, в том числе и медицинского. С 1911 года он занимал пост дирижера образцового мейнингенского оркестра до 1914 года, когда он вновь сосредоточился на своей композиторской деятельности и концертных выступлениях. Во время концертной поездки он внезапно скончался в Лейпциге 11 мая 1916 г. Его кончина произвела столь глубокое впечатление на германскую общественность, что немецкий генеральный штаб счел нужным обратиться по этому поводу с воззванием к войскам.

Биография Регера.

Посещение Ленинграда.

Русские статьи о Регере.

Впечатление кончины Регера.

Макс Регер бесспорно принадлежит к руководящим немецким музыкальным деятелям начала 20 столетия. С самого начала своего творческого пути он обнаружил тяготение к чистой, непрограммной музыке. В первых его композициях чувствуется сильнейшее влияние Шумана и Брамса. С последним его роднит то обстоятельство, что Регер был исключительно камерным композитором, а не симфонистом. Своих музыкальных предков Регер очень быстро превзошел широчайшим размахом и смелостью творческой фантазии. Немецкая музыка второй половины 19 столетия не знает, кроме Вагнера, ни единого примера такой огромной творческой воли, как у Регера. В этом отношени он больше всего напоминает Баха.

Ранние композиции.

Регер и Бах.

Главное значение Регера заключается в том, что в его музыке современному слушателю, воспитанному на гармонической симметрии, раскрывается непосредственное мелодическое значение отдельных голосов. Владея колоссальной контрапунктической техникой, он довел художественную выразительность многоголосия до небывалой яркости. Гармоническая изобретательность его столь же велика, как и его мелодический дар. Но при этом Регер одарен изумительным чувством логики голосоведения. Его могущественная, яркая натура вполне укладывается в твердые рамки нео-классицизма, унаследованного одновременно от Бетховена (большинство камерных вещей) и Баха (органные и хоровые композиции).

Полифония у Регера.

Чувство музыкальной логики.

Благодаря Регеру немецкая музыка научилась ценить самодавлеющее значение мелодической линии и приобрела навык более свободного пользования музыкальной «прозой», т.-е. до крайности гибким ритмом. Сам Регер, при кажущейся сложности и причудливости письма, четок и выпукл в своем тематизме и разработке тематического материала. Технически его произведения крепко сшиты, цельны и стройны при кажущейся «анархии» своего музыкального содержания. Типичным для Регера является соединение почвен-

Свобода ритма.

Соединение юмора и нечтательности.

ного грубоватого немецкого юмора и глубокой созерцательности романтического характера. С поздними романтиками, особенно Брамсом, его сближают романсы, расчитанные на камерное исполнение, камерный симфонический ансамбль, развитые струнные и смешанные фортепианно-струнные составы. Но в отличие от его предшественников— Регера неизменно притягивают грандиозные, монументальные формы классической и «барочной» музыки. В этих монументальных, массивных произведениях — лучшие моменты регеровского творчества. К таковым принадлежат его многочисленные вариации для оркестра и фортепиано, сольные скрипичные сонаты, симфонические концерты для отдельных инструментов, композиции для хора и оркестра, а, главное, исключительно богатые по своему музыкальному содержанию органные композиции, безусловно лучшие после Баха. Всего им написаны 147 опусов.

Произведения Регера.

Новоклассицизм Регера.

В немецкой музыке недавнего прошлого Регер является выразителем новоклассического (т.-е. прошедшего через вагнеровские влияния) типа. Как таковой, он естественно должен был опираться на историческое достояние немецкой музыки. Но и Бах, и Бетховен, и Брамс, и Вагнер у зрелого Регера всецело растворяются в его необыкновенно сильной художественной индивидуальности. В своих основных чертах он является очень сильным представителем немецкого крестьянского мировоззрения. Регер, в противоположность романтикам, отнюдь не отравлен «литературностью» — он один из немногих немецких композиторов, говорящих на природном музыкальном диалекте. В его музыке чувствуется какая-то определенная оппозиция городу, отсутствие компромисса, склонность к вспышкам необузданного темперамента. Пользуясь традиционными, от Баха идущими, формами хоральных фантазий и кантаты, Регер наполняет их невероятным обилием образов. В этом, опять таки, характерная южно-немецкая особенность его музыки — легкая возбудимость фантазии. В последний период своего творчества Регер не избежал влияния французских импрессионистов (Дебюсси), но в целом с его именем связывается представление, как о необычайном контрапунктисте, глубочайшем знатоке фуги и вариационных приемов, смелом, с необ'ятными горизонтами, новаторе гармонии (замечательно его гибкое пользование средневековыми ладами, при общем хроматическом колорите письма) и изумительном мастерстве камерных форм.

Влияние Дебюсси на Регера.

Ученики Регера.

Из числа довольно большой группы регеровских учеников пока только немногие заняли определенное положение в германском музыкальном мире. Среди них интересны: баварец *Иосиф Гааз* (род. 1879), у которого черты крестьянского юмора и близость к народной песне проявляются даже сильнее, чем у его учителя, *Генрих Каминский* (род. 1886), в последнее время обративший на себя внимание своим концертом для оркестра монументально-полифонического стиля, и убитый во время империалистической войны высокоталантливый *Руди Стефан (1887—1915),* приближающийся к «шенбергианцам». Не чуждыми влиянию Регера остались представители венской школы, о которых речь будет ниже, а также и представители русского нео-классицизма: *С Прокофьев* (род. 1891), *Н. Метнер* (род. 1879). К ученикам Регера относится еще *Гр. Крейн* (род. 1879).

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 34.

Немецкий романс после Брамса и Вагнера.

Bischoff H. Das deutsche Lied. Берлин. 1905.
Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. Мюнхен. 1909.

Гуго Вольф. Decsey E. Hugo Wolf (1-ое изд. 4 т. Берлин. 1903—1906. 2-ое изд. 1 т. Берлин. 1919.)
Schmitz E. Hugo Wolf. (Реклам. Лейпциг).
Morold M. Hugo Wolf. Лейпциг. (1-ое изд. 1912, 2-ое изд. 1920).

Немецкая опера после Вагнера.

Istel E. Die moderne Oper. Лейпциг. Первое изд. 1915, второе—1920.
Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. Мюнхен 1909.
Korngoldt J. Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Вена. 1922.
Bie O. Die Oper. (2 ое изд.) Лейпциг 1920.

Австрийская оперетта.

Deczey E. J. Strauss. Берлин. 1922.
Specht R. J. Strauss. Берлин. 1922. (Musik 30)·
Keller O. Franz v. Suppé. (1905).
Orel A. Wiener Tanzmusik und Operette v. G. Adler Handbuch der Musikgeschichte Франкфурт 1924.

Камерная и симфоническая музыка после Брамса.

Erpf H. Entwicklungzüge in der zeitgenössischen Musik. Карл ьсруэ.1922.
Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. Мюнхен. 1909.
Kretschmar. H. Führer durch den Konzertsaal. B. I/II. Лейпциг 1913.
Макс Регер. Каратыгин. В. М. Регер. „Золотое Руно". 1906 № 2.
Браудо Е. Немецкая музыка после Вагнера. „Аполлон". 1909 № 1.
Hehemann M. Reger. (Мюнхен 1919; 2-ое изд. 1917).
Lindner A. M. Reger, ein Bild seiner Jugendentwicklung. Берлин. 1922.
Bagier G. M. Reger. Берлин—Штутгарт. 1923.

Глава тридцать пятая (седьмая).

I. *Эдвард Григ. Значение его для современной музыки. Чайковский о Григе. Камерные произведения Грига. Его романсы. Симфонические произведения. Своеобразие григовского стиля. Преодоление интимно-лирических форм. Скандинавизм северной музыки и его общеевропейское значение. Импрессионизм Грига. Обострение гармонического сознания.*

II. *Общие черты скандинавской музыки. Норвежская, датская и шведская музыка второй половины XIX столетия. Свендсен и Синдинг. Ново-шведская музыка и влияние Дебюсси. Датская музыка. Датские романтики мендельсоновской школы. Нео-романтики. Связь датской музыки с изобразительными искусствами. Шведская музыка. Связь с народной песней. Современные шведские композиторы.*

III. *Финская народная музыка. Зарождение национальной оперы и симфонической музыки. Ж. Сибелиус. Влияние русской музыки. Группа импрессионистов. Современное состояние финского музыкального искусства.*

Общемировое значение Грига.

Значение Эдварда Грига для современной музыки до сих пор недостаточно оценивалось в исторических трудах по западно-европейскому искусству. Отчасти это происходило потому, что, с одной стороны, чрезмерно подчеркивалась связь Грига с немецкой романтической школой, а с другой, недостаточно глубоко было понято его значение не столько в узко-национальном норвежском масштабе, сколько в обще-европейском. Чем больше выясняются корни западного импрессионизма звуков, тем более мы убеждаемся, что характерные черты григовского творчеста — гармоническая и мелодическая свобода письма, его обостренная чуткость к мимолетным настроениям, связь с народным мелосом, убежденность и простота новаторских приемов оказали сильнейшее влияние не только на скандинавское искусство, но в полной мере воздействовали на зарождение новых музыкальных течений в таких странах с яркими и самостоятельными музыкальными культурами, как Германия, Франция и Россия.

Григ — предтеча импрессионизма.

Биография Грига.

Эдвард Гагеруп Григ (род. 1843 в Бергене) был учеником лейпцигской консерватории, где занимался у знаменитых теоретиков Гауптмана и Рихтера и у пианистов Мошелеса и Рейнеке. Лейпцигская выучка сказалась сильно на первых произведениях Грига с отголосками, главным образом, Мендельсона и Шумана. В 1863 году он переселяется в Копенгаген, где испытывает некоторое влияние датских романтиков *Нильса Гаде* и *Э. Гартмана*. Здесь же в Копенгагене Григ знакомится с молодым композитором *Рихардом Нордрааком* (1842—1866), пламенным патриотом, автором норвежского гимна и небольшого количества оркестровых произведений. Под непосредственным воздействием Нордраака, отличного знатока народной норвежской песни, Григ

Сближение с Нордрааком.

обратился к изучению последней. «У меня как пелена спала с глаз», рассказывает впоследствии сам Григ о своих совместных работах с Нордрааком, «я почувствовал своеобразие норвежской народной песни и вместе с тем свое собственное признание. Мы заключили наступательный союз на условный скандинавизм в духе Мендельсона и Гаде и восторженно вступили на тот путь, где и сейчас находится скандинавская музыка». В 1871 году Григ основал в Христиании музыкальное общество, которым руководил до 1880 года. В 1865 и 1870 году он посетил Рим, где сблизился с Листом. С 1880—1882 г.г. он жил в своем родном городе Бергене, а затем преимущественно в своем имении Тролдгауен, около Бергена, выезжая для концертных выступлений в Германию и Англию (Григ был отличным пианистом). Он скончался в 1907 году в Бергене.

Изучение норвежской народной песни.

Сближение с Листом.

Воспоминание Чайковского о Григе.

Очень теплую характеристику Грига дал в своем описании путешествия за границу в 1888 году П. Чайковский: «В то время, когда репетировалось трио Брамса (во время посещения Чайковским Лейпцига), в комнату вошел очень маленького роста человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой почти юношеской бородкой и усами. Черты лица этого человека, наружность которого почему-то сразу привлекла мою симпатию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; за то у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза неотразимо чарующего свойства, напоминающие взгляд невинного прелестного ребенка. Я был до глубины души обрадован, когда, по взаимном представлении нас одним другому, раскрылось, что носитель этой безотчетной для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили мое сердце. То был Эдвард Григ, норвежский композитор, уже лет пятнадцать тому назад приобревший себе значительную популярность и у нас в России, и в странах скандинавских, вместе с Свендсеном, высоко чтимый и пользующийся громадной знаменитостью. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что насколько Брамс, быть может незаслуженно и несправедливо, нелюбим среди русских музыкантов, настолько же Григ с'умел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик.

Портрет Грига.

Григ и Брамс.

Близость к русской музыке.

...Он нам близок, он нам понятен, и родственен, ибо он глубоко человечен. Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко-поэтической натуры, не повинующейся ни теории, ни принципу, ни знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных обстоятельств, — а напору живого, искреннего художнического чувства. Совершенства формы, строгости и безупречной логичности в разработке тем не будем упорно искать у знаменитого норвежца; но за то, что за прелесть, что за непосредственность и богатство музыкального изобретения! Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключем бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканости и претензий на небывало-глубокое и новое, то неудивительно, что Грига все любят, что он везде популярен, и что как в Германии, Скандинавии, так и в Париже, Лондоне, Москве и повсюду имя его встречается беспрестанно на

Совершенство формы у Грига.

всех концертных программах, а иностранцы, посещающие Берген в Норвегии, считают приятным долгом хотя издали посмотреть на прелестный приют среди скал, на берегу моря, куда Григ удаляется для работы и где он проводит большую часть жизни».

Индивидуализм в норвежском искусстве.

Эту превосходную характеристику можно восполнить лишь немногими чертами. Норвегия — страна мелкой буржуазии: там крестьяне и рыбаки живут уединенно среди гор и озер. Это придает норвежской поэзии и музыке характер некоторого первобытного индивидуализма. В драмах Ибсена, Бьеренсона эти черты нашли ярчайшее выражение. Далее у норвежцев, потомков средневековых норманнов, нельзя не отметить тяги к настроениям героическим, сильно волевому, рельефному ритму художественного выражения.

Григ и Глинка.

Такова же и музыка Грига. Подобно нашим «кучкистам», Григ любил эпическое прошлое своей родины, норвежскую напевность, характерные движения народного пляса. Для скандинавской музыки он является тем же, чем Глинка для русской: он метко разгадал особенности норвежского народного мелоса и подверг их так же, как Глинка, художественной обработке. Этим он нанес удар условно-романтическому представлению об северной музыке, до него господствовавшему.

Григ—поздний романтик.

Однако, надо оговориться — при всей культурно-продуманной позиции Грига, он творил стихийно и потому трудно систематизировать особые приемы его письма. Григ, борясь против академического романтизма Мендельсона и Гаде, сам был представителем поздней романтики на севере. Идеологические предпосылки романтизма — культ народности, старины, известной идеализации задач искусства, он разделил вполне, но его музыка, прошедшая сквозь влияния Вагнера и Листа, материальнее, насыщеннее и более земная, чем его учителей — немецких романтиков. «Домашность», «интимность» григовской музыки не заключает в себе ничего салонного, в противоположность фортепианным произведениям Шопена. Григ очень остро чувствовал проблему выразительности, его музыка стремится выразить нечто конкретное, даже там,

Интимность григовской музыки.

где он совершенно не связан программой. Отсюда в высшей степени ясная изобразительность Грига, там где он иллюстрирует какие-либо драматические произведения («Пэр Гюнт», «Зигурд Иорсальфар»), или картины норвежской жизни прошлого и настоящего. Обостренный реализм Грига был источником импрессионистической звукописи: несколькими беглыми, верными штрихами рисуется им определенное событие, душевное переживание, явления природы. Здесь музыка затрагивает элементарные моменты нашего восприятия, действуя не только специфически музыкально, но вызывая вместе с тем соответственные зрительные впечатления.

Жизненность гармонического и ритмического.

Сила небывалого обаяния музыки Грига, действующая еще поныне — в изумительной жизненности ее ритмико-гармонического содержания и в сжатости его письма. Григ взял тонкость изложения у Шумана, отчасти у Шопена и соединил ее с простотою бьеренсоновской прозы. Это крайне нервный художник, ищущий вместе с тем покоя, уединения. Своей мелодикой он непосредственно сливается с народной песней, пользуясь ее ладовыми оборотами, более привычных народному слуху, чем музыкальному вкусу «интеллигентного» круга слушателей. Часто встречаются у него, например, органные пункты, подражающие игре на волынке, смешение мажора-минора, переход от

Приемы мелодики и гармонизации.

вводного тона в доминанту, хроматическое повышение кварты и т. д. — черты свойственные норвежской песне. Благодаря той последовательности, с какой он применяет эти народные мелодические обороты во всей их чистоте, они произвели очень сильное впечатление на европейскую музыку и отразились в разных странах, подобно русским влияниям. Можно сказать, что Григ произвел целый переворот в гармоническом мышлении своих современников,

ослабив гнет традиционных норм и направив музыкальную мысль на путь небывало острых мелодических оборотов.

„Миниатюризм“ Грига.

В области формы Григ, по преимуществу, миниатюрист и свободнее всего высказывается в мелких формах. Его фантазия направлена на улавливание мимолетных настроений и минутных переживаний; для создания же крупных вещей у него ни хватало выдержки, ни даже достаточной техники. К вещам Грига наибольшего художественного значения принадлежат его лирические пьесы для фортепиано, обработки норвежских танцев и народных песен для этого инструмента, его сонаты (три для скрипки и фортепиано, одна для фортепиано и одна для виолончели и фортепиано), баллады для фортепиано, великолепный фортепианный концерт, лучший после шумановского, две оркестровые сюиты к «Пэр Гюнту» Ибсена, сцены из «Олафа Тригвасона», сюита к «Сигуру Иорсальфару», симфонические танцы для оркестра, сюита для струнного оркестра «Во времена Гольберга» (прелестное подражание музыке XVIII столетия), элегические мелодии для струнного оркестра, концертная увертюра «Осень» для большого оркестра, ряд композиций для соло, хора и оркестра («У врат монастыря», «Признание страны», «Ошельник гор», «Берглит» — декламация с оркестром), два струнных квартета (один — незаконченный), большое количество романсов (среди них—вещи шубертовской силы и красоты) и т. д. У руских слушателей Григ стал приобертать популярность в восьмидесятые годы, и его произведения сравнительно рано стали выходить в русских изданиях.

Список произведений.

Христиан Синдинг.

Наряду с Григом, неоспоримым вождем всей скандинавской музыкальной школы в числе норвежских композиторов как на всей родине, так и вне ее пределов популярностью пользуется еще *Христиан Синдинг* (род. 1856). Так же, как Григ, он вышел из Лейпцигской школы. В противоположность Григу он симфонист, по преимуществу. Его музыка менее ярка по национальному колориту, чем григовская, он более подвержен влиянию немецкой музыки, в особенности Вагнера, и весь его творческий облик более сдержанный, суровый. Синдингу принадлежит очень много романсов, камерной музыки, серьезного монументального стиля, три симфонии, из которых наиболее популярна первая, выдержанная в энергичных северных тонах, опера «Священная гора» (1914) и ряд инструментальных композиций. Синдинг чужд всякой интимности и импрессионистического налета — настроения ясные, спокойные, жизнеутверждающие наиболее ему близки. Более плодовит *Иоганн Свендсен* (1840—1911), автор по внешности своих композиций более национальный, чем Синдинг, а на самом деле лишенный характерной выразительности, так же считаемый крупным представителем норвежского музыкального творчества. У Свендсена много легкой эффектной музыки, но попадаются и вещи, проникнутые глубоким поэтическим чувством — например, его оркестровая поэма «Зорагейда», норвежские рапсодии, «Норвежский Карнавал» для оркестра, знаменитый романс для скрипки и оркестра, струнный квинтет и отдельные романсы для голоса. Положение Свендсена в норвежской музыке можно уподобить значению Гаде для датской.

И. Свендсен.

И. Сельмер.

Третий композитор, часто упоминаемый наряду с Синдингом и Свендсеном, *Иоганн Сельмер* (1844—1910), известен за пределами своей родины, но представляет собою только некоторый интерес как продолжатель Берлиоза на севере.

С. Ли.

Французские влияния, впрочем, довольно сильны в современной норвежской музыке, вообще говоря, занимающей очень скромное место в европейском художественном мире. Странно, что Григ, вызвавший новые музыкальные течения в других европейских странах, не особенно сильно сказывается на молодом поколении его музыкальных соотечественников. Большие надежды связывались с однотипным с ним *Сигурдом Ли* (1871—1904),

автором очень популярных на севере романсов (среди них — прелестный «Снег»), интересным выдержанной в меланхолично северном характере A-Moll'ной симфонией. Ранняя смерть помешала развернуться таланту этого выдающегося пианиста и дирижера. Григовской группе принадлежат: его биограф *Гергард Шьельдеруп* (род. в 1859), автор многочисленных музыкальных драм, частью философского характера, *Эйвинд Альнес,* известный и заграницей своими романсами (из них «Последний раз» встречается в репертуаре русских певцов). **Г. Шьельдеруп.**

Направление импрессионизма. Новейшая норвежская школа так же, как и современная норвежская живопись работает в стиле французского импрессионизма. Здесь процветает еще поныне «дебюссизм», даже после преодоления его в средней Европе. Связующим звеном между григовской группой и импрессионистами является творчество *Яльмара Боргстрёма* (род. 1864), программного композитора нового немецкого направления. Главнейшими его симфоническими поэмами являются: «Джон Габриэль Боркман» по драме Ибсена, «Гамлет» (для рояля и оркестра) и чрезвычайно оригинальная философская поэма «Мысль» с программой и оркестровой фактурой скрябинского типа. Русская музыка так же положила свой отпечаток на норвежскую; особенно Чайковский, на творчество Сальмера, отчасти на *Гальфтанс Клеве* (род. 1879), автора часто играемых в Германии мелких фортепианных пьес и двух фортепианных концертов, Римского-Корсакова в симфонических произведениях Ланге-Мюллера (см. ниже). Некоторую известность в Германии и Америке за последнее время приобрели: *Оле Ольсен* (род. 1850—у него имеются интересные «Румынские песни»), *Альф Хурум* (род. 1882) и *Оскар Меркманн* (род. 1892). **Я. Боргстрём.** **Новые норвежские авторы.**

Дания. Наиболее близка Норвегии в культурном отношении страна — Дания. Уже во втором томе нашей истории музыки мы показали, как отразилась школа Мендельсона на двух крупнейших музыкальных романтиках, *Нильсе Гаде* (1817—1890) и Иоганне *Петре Гартмане* (1805—1900). Последний в своих сценических произведениях, особенно в балетах (как известно, Дания обладает лучшим балетом, после русского) затронул очень интересные темы из древне-скандинавского мифа, параллельно с Вагнером («Валькирия»). Поколение Гаде — Гартмана держалось твердо романтических традиций и дало несколько второстепенных композиторов шумановского направления: *П. А. Гейзе* (1830—1879), довольно заметного вокального композитора и автора датской исторической оперы «Король и маршал»; *Т. Ланге-Мюллера* (род. 1850), плодовитого симфониста и автора обширных романсных циклов, между прочим, и на русские тексты — Дания особенно увлекается его «гениальной», по уверениям датских критиков, сценической музыкой к сказке Гольгера Драхмана «То было когда-то»; *Эмиля Горнемана* (1841—1906), ученик Мошелеса и Рихера, автор красочной оперы «Аладин», *Акселя Гранжана* (род. 1847) и *Асгара Гамерика* (1843—1923), одно время имевшего несомненный успех в Европе и в Америке своими северными сюитами и «Еврейской трилогией» (ему, между прочим, принадлежит курьезная «опера без слов» для оркестра). **Романтическая школа.** **Ланге-Мюллер.**

За последнее десятилетие датская музыка не выдвинула сильных самостоятельных талантов. Одно время некоторый интерес сосредоточивали на себе произведения умеренного датского модерниста *Карла Нильсена* (род. 1865), автора пяти симфоний, стольких же струнных квартетов, двух опер, многочисленных фортепианных композиций (самое ценное из всего им написанного). Нильсен сам говорил о себе, что его «идеалом является музыка подобно светлому и острому мечу, легко доступная, но режущая». Нильсен — неоклассик, воспитанный на Бахе. С большой настойчивостью, подобно Регеру, но без его чувства формы, он стремится к соединению новейших гармоний **К. Нильсен.**

с конструктивностью классического многоголосия. Кроме Нильсена, современная Дания располагает еще неплохим симфонистом *Луи Глассом* (родился 1864), плодовитым музыкальным драматургом *Августом Энна* (род. 1860), обслуживающим почти исключительно репертуар копенгагенского театра. За пределами Дании, в Германии ставилась его опера «Ведьма», не содержашая, однако-ж, ничего оригинального. Его направление можно определить, как легкую модернизацию Мейербера; несколькими молодыми талантами — *Адольф-Риис-Магнусом* (род. 1883), *Пуль Ширбеком* (род. 1878), *Рудольфом Симонсен* (род. 1879) и *Рудольфом Лангаардом* (род. 1893) мы заканчиваем перечень заметных датских композиторов.

А. Энна.

Новейшие авторы.

Шведская музыка.

«Французы севера», шведы, сравнительно поздно вступили в круг самостоятельной скандинавской музыки. Надо заметить, что шведы в массе чрезвычайно любят свои народные песни и обладают многочисленными организациями, собирающими и научно разрабатывающими материалы шведского фольклора. Как и вся шведская культура музыкальная школа ее явно тяготеет к более сильной немецкой, что не помешало, впрочем, первому крупному шведскому композитору, *Августу Седерману* (1832—1876), ученику лейпцигской консерватории, создать ряд оркестровых баллад, сольных песен, и инструментальной музыки к различным драмам найти довольно характерный в отношении ритмики и мелодики шведский колорит. После Седермана *Ивар Гальстрем* (1826—1901 пытался ввести национальную струю и в область оперы, но стиль его в общем не свободен от сильных французских влияний, Обера, Мейербера, недостаточно рельефен, чтобы видеть в нем основателя новой шведской оперной школы. Весь стиль шведской музыки XIX столетия более эклектичен, чем у норвежцев и датчан. Все более или менее заметные композиторы до самого последнего времени не свободны от сильного влияния немецких романтиков, включая сюда и раннего Вагнера, и не могут итти никак в сравнение с крупными литературными талантами Швеции. Хуторская крестьянская закваска шведской художественной литературы лишь в слабых отблесках чувствуется в музыке, несмотря на постоянное стремление шведских композиторов опереться на народную песнь. Постепенное вытеснение мендельсоно-шумановского направления в шведской музыке совершилось, примерно, в семидесятых годах, сначала под влиянием норвежско-датской школы, а затем и новейших течений немецко-французского модернизма. Основоположниками новой шведской школы являются вагнерианец *Андрей Галлен* (род. 1846),—основатель шведской национальной оперной школы, *Эмиль Шьегрен* (1853—1918), самый крупный шведский лирик и камерный композитор, автор очень мелодических романсов и поэтичных фортепианных произведений в григовском стиле и *Вильгельм Петерсон Бергер* (род. 1867), единственный шведский композитор, прошедший путем последовательного развития от бесхитростных романсов в духе народной мелодики к очень сложным в гармонически модуляционном отношении композициями, примерно, регеровского типа. Примечательна в этом отношении его заметных датских композиторов.

А. Седерман.

И. Гальстрем.

Освобождение шведской музыки от романтических влияний школы Мендельсона.

А. Гален.

Крупным шведским симфонистом и музыкальным драматургом надо признать *Гуго Альфена* (род. 1872), так же, как и все названные выше авторы— вагнерианец чистой крови. В последнее время, впрочем, рядом с ним выдвинулись: *Курт Аттерберг* (род. 1887), написавший пять симфоний и симфонических поэм, *Тура Рангштрем* (род. 1884) («Стриндбергская» симфония и ряд симфонических поэм утонченно-современного оркестрового колорита), *Натанаель Берг* (род. 1879) и *Оскар Линдеберг* (род. 1887). Произведения их исполнялись на недавних торжествах шведской музыки в Германии, где сейчас по мотивам отчасти политического характера очень интересуются музыкальным творчеством этой нейтрально дружественной Германии нации.

Новейшие шведские композиторы.

Шведские музыкальные празднества в Германии.

Нам до сих пор не пришлось касаться финской музыки XIX столетия ввиду некоторых своеобразных условий, в которых протекало ее развитие. В истории художественной культуры Финляндии музыка — самая юная отрасль. В то время, как молодой финский капитализм породил в области изобразительных искусств особый модернический стиль, распространившийся и на Западе, финские музыканты до второй половины XIX столетия не давали о себе знать какими-либо отмеченными печатью оригинальностью произведениями. Поворотный пункт в истории финского музыкального искусства обозначился, примерно, в девяностых годах прошлого столетия.

Условия развития финской музыки.

Финская народная песнь относится к числу старейших в Европе. Принадлежность финнов к монголам, с одной стороны, и тысячелетняя близость финских племен к русским славянам, с другой, несомненно сказалась в народной песне. Молодая финская наука с большей энергией собирает памятники первобытного творчества Финляндии, но несмотря на обилие записей все еще не располагает достаточным материалом для сравнительного изучения финских песен с монгольскими (венгерскими и русскими), им родственными. Сходство, едва ли могущее считаться случайным, показывает, что совпадения восходят к общему источнику весьма отдаленному.

Финская народная песнь.

Сходство с монгольскими и русскими песнями.

Надо сказать, что песенные импровизации еще не исчезли из жизни финского народа. Старинные обрядовые песни сохранились еще в Карелии у берегов Ладожского озера, Невы, вплоть до ближайших окрестностей Ленинграда. Финны обозначают их древне-германским словом «руны». Характерным для них является ассиметрический ритм (пятидольный размер). Пение «рун» сменяется обычно игрой на «кантале», струнном инструменте, родственном кельтской «кротте». Общий характер этих «рун», так же, как и песен более позднего происхождения—суров, меланхоличен.

Современное песнетворчество.

Вековая зависимость Финляндии, сначала от Швеции, а затем от России, с одной стороны, задержали ее самостоятельное искусство, но с другой содействовала тому интеллигентскому народничеству, который замечается у всех народов, стремящихся к своему политическому освобождению. У младофиннов этот процесс в конце XIX столетия принимает обостренный характер. Основателем автономной финской музыкальной школы обычно считается *Фредерик Пациус* (1809—1891), сочинивший в духе умеренного романтизма. Пациус, по существу, являющийся ставленником шведской культуры, написал первые финские оперы, слабо окрашенные в тона народной мелодики. Из числа второстепенных талантов, поставлявших, главным образом, хоры для финских певческих обществ, можно назвать *Рихарда Фальтина* (1835—1918) и долговременного директора гельсингфорского музыкального института (консерватории) *Мартина Вигелиуса* (1846—1906).

Младофинны и музыка.

Ф. Пациус.

Неоромантизм и связанный с ним процесс отслоения национальной финской музыкальной школы представлен еще по настоящее время двумя наиболее популярными в Финлядии именами: *Робертом Каянусом* (род. 1856) и *Жаном Сибелиусом* (род. 1865). Каянус — выдающийся дирижер — ученик лейпцигской консерватории и Ионана Свендсена, стал пользовать впервые поэтические национально-народные сюжеты и финские народные песенные мелодии для симфонических поэм и симфоний — «Айно», «Куллерво» и других. Появление же в девяностых годах прошлого столетия первых больших произведений Сибелиуса следует считать поворотным пунктом финской школы. Сибелиус, мало зависимый от европейских влияний, чисто финский талант, плодовитый композитор, неровно пишущий, индивидуалист с мелко-буржуазной закваской, но все же интересный и разнообразный музыкант. Его собственный музыкальный стиль совпадает с характером финского музыкального фольклора, хотя Сибелиус никогда не пользуется в своей музыке подлинными народными мелодиями. Тематически его произведения всегда связаны с

Р. Каянус.

Ж. Сибелиус.

Поворотный пункт в финской музыке.

Сибелиус и народный эпос. народным эпосом. Сибелиус, по преимуществу, инструментальный композитор и значителен в своих симфонических произведениях на сюжеты из «Калевалы».

Семь симфоний Сибелиуса не равноценны: первые три придерживаются классических форм, а в остальных постепенно усиливается тяготение к расплывчатой романтической мистике, но все же там, где Сибелиус ставит себе задачи, посильные для его таланта не широкого размаха, он дает музыку своеобразно сурового характера туманно-холодного колорита и интимного гармонического склада. В последнем периоде творчества Сибелиуса **Поворот к академизму.** замечается поворот к твердыням академизма, что лишает ее обаяния прежней свежести и непосредственности. К числу наиболее популярных композиций Сибелиуса принадлежат его симфоническая поэма «Туонельский лебедь», патриотическая «Сага», «Ночная поездка и восход солнца», музыка к пьесе «Смерть» А. Ярнефельда, заключающая в себе знаменитый «грустный» вальс, **Произведения Сибелиуса.** вызвавший десятки подражаний. Из числа других его композиций интересна музыка к «Пелеасу и Мелисанде», где очень тонко и своеобразно схвачен характер поэзии Метерлинка, музыка к сказочной драме Стринберга «Сваневит», пантомима «Скарамуш» и последние небольшие композиции для фортепиано, а также струнный квартет D-Moll «Интимные звуки». В настоящее время Сибелиус работает над музыкально драматической композицией на текст Шекспира. Как мы уже говорили выше, творчество Сибелиуса труд- **Значение Сибелиуса.** но связать с какой-либо существующей музыкальной школой. Скорее всего на нем чувствуется влияние Грига и Чайковского. Не являясь крупным мастером в европейском масштабе, Сибелиус для финской музыки сделал очень много и впервые привлек к ней всеобщее внимание.

Кружок Сибелиуса. Сибелиус для финской музыки играет роль идейного вождя и вокруг него образовался небольшой кружок финских молодых композиторов, постепенно, правда, раскалываемый новыми исканиями и влияниями современного Запада. Его художественным аналогом, но значительно меньшим дарованием являются *Армас Ярнефельд* (род. 1869), ученик Вегелиуса, Бузони и Масснэ, художник более мелких форм, чем Сибелиус, *Слим Пальмгрэн* (род. 1878), выдающийся пианист, автор двух программных фортепианных концертов и многочисленных фортепианных пьес, смешанно григовско-импрессионистического направления и многочисленных, очень ценимых на его родине мужских хоров, и *Оскар Мериканто* (1868—1924), отличный финский органист и оперный композитор «веристского» направления. К этому кружку примыкал и, рано умерший, *Эрнст Мильк* (1877—1899), которого после первых публичных выступлений, финская пресса приветствовала, как «северного Шуберта».

Импрессионисты. Наряду с кружком Сибелиуса, в начале девятисотых годов начала намечаться небольшая группа композиторов, которых можно было назвать финскими импрессионистами. Самым заметным из них является *Эрки Мелартин* (род. 1875), теперешний директор гельсингфорской консерватории, автор пяти симфоний, нескольких симфонических поэм, музыкальной драмы «Айно», четырех струнных квартетов, многочисленных романсов, в которых за последнее время замечается уклон к ново-немецкому экспрессионизму. Под еще более сильным влиянием импрессионизма находятся молодой композитор *Леви Мадетойа* (род. 1887), давший среди прочих композиций две индивидуально **Т. Куула.** окрашенные, северные симфонии, и *Тайво Куула* (1884—1918), убитый во время гражданской войны, уроженец северной Финляндии, давший в своих ботнических сюитах любопытные музыкальные наброски суровой природы полярного круга.

Новейшие финские композиторы. Образование самостоятельной финской республики после 1917 года повлекло за собою некоторое изменение, как политической, так и культурной ориентации Финляндии. Очень сильное заметное влияние французской

и русской музыки (последнее особенно сказалось в инструментовке и в разработке народных мотивов) уступило безраздельному влиянию новейшей немецкой музыки. Среди композиторов последнего периода выделяются *Эрик Фуругельм* (род. 1883) (симфоническая и камерная музыка в брамсовском стиле), *Армас Лаунис* (род. 1884), выступивший первоначально в качестве научного исследователя «рун» и лапландских песен, и *Лаури Иконен* (род. 1888) (симфонист и камерный композитор). Экспрессионизм в звуках нашел свое выражение в широко задуманных произведениях *Вьено Райтио* (род. 1891), ученика Московской консерватории (ноктюрн, экстатическая фантазия, подражающая Скрябину, камерная музыка). Радикально левый уклон заметен у *Арэ Мериканто* (род. 1894), *Ирье Кильпинена* (род. 1892), автора шенбергского направления,*Ильмари Ханикайненан* (род. 1893), ученика А. Зилоти, автора, преимущественно, фортепианных мелких вещей и фортепианного концерта. Часть новейших финских композиторов тесно связаны с русским искусством, будучи учениками русских консерваторий. Особенно много сделал для пропаганды финской музыки у нас пианист и дирижер А. И. Зилоти, уделявший много места для младо-финских композиторов в программах своих симфонических концертов. С другой стороны, нельзя не отметить и влияние финских народных мотивов на русских композиторах от Глинки до Глазунова (последнему принадлежит: «Финская фантазия» и «Карельская легенда», построенная всецело на использовании финских народных напевов).

Связь финской музыки с русской.

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 35.

Норвегия. Niemann. W. Die Musik Skandinaviens. Лейпциг. 1906.
Sandewik O. M. и Schjelderup G. Norges Musikhistorie.
Mjöen R. Die moderne norwegische Musik в G. Adler. Handbuch der Musikgeschichte. Штутгарт. 1924.

Отдельные композиторы:

Григ. Closson E. E. Grieg et la musique scandinave. Париж. 1892.
Finck H. Edward Grieg. Нью Иорк. 1906.
La Mara. Edward Grieg. Лейпциг. 1908.
Schjelderup G. и Niemann W. Edward Grieg. Лейпциг. 1908.
Stein R. Grieg. Берлин. 1922.
По русски: Финдейзен Н. Эдв. Григ. Петербург. 1908.
Свендсен. Grönwald. Norske musikere. 1883.
Синдинг. Kretschmar H. Führer durch den Konzertsaal II. Лейпциг. 1913.

Дания. Niemann W. Die Musik Skandinaviens. Лейпциг. 1906.
Jeppesen K. Die moderne dänische Musik. Handbuch der Musikgeschichte Adler'a.
Thrane P. Dansker Komponister. (б. г.).
Skandinavien-Heft журнала „Musik“ (III.).

Швеция. Nordlind T. Schwedische Musik в Handbuch G. Adler'a (1924).
Niemann W. Die Musik Skandinaviens. Лейпциг. 1906.
Skandinavien Heft der „Musik“ (1904).

Отдельные композиторы:

Стенгаммер. „Musik“. 1904.
Э. Швегрен. Nyblon H. Ordoch Bild. Stockholm. 1894.

Финляндия. Flodin K. Finska musiker. Helsingfors 1900.
Niemann W. Die Musik Skandinaviens. Лейпциг. 1906.
Launis A. Estnisch-finnische Runenmelodien. Helsingfors. 1912.
Haapanen T. Neumenfragmente. Helsingfors. 1924.
Булич С. Несколько финнско-русских параллелей. Сборник в честь Потанина. Петербург, 1907.

На русском языке:

Браудо Е. М. От народной песни к музыкальной драме. Нива. 1913.

Отдельные композиторы:

Сибелиус. Newmarch, R. J. Sibelius. Лондон. 1905.
„ J. Sibelius. (нем. пер.) 1906.
Furuhelm E. J. Sibelius. Стокгольм. 1917.
Niemann W. J. Sibelius. Лейпциг. 1917.

Глава тридцать шестая (восьмая).

Рихард Штраус. Проблема симфонической поэмы и симфонической драмы в немецкой музыке. Биография Штрауса. Культурное значение его творчества. Музыкальная трагедия Штрауса. Рихард Штраус, как выразитель «ницшеанства» в немецкой музыке. Внешняя декоративность письма Штрауса. Стремление к внешнему эффекту. «Американизм», как характерная черта его деятельности. Круг потребителей штраусовской музыки. Мировое влияние Штрауса. Школа Штрауса в Германии. Современная немецкая драма и Рихард Штраус. Возрождение немецкой музыкальной комедии. Влияние Штрауса на современную немецкую камерную музыку.

Признание Рихарда Штрауса.

Признание Рихарда Штрауса — главный вопрос всей немецкой послевагнеровской музыки. Как Рихард Вагнер, так и Штраус принадлежат к «центральным» натурам немецкой музыки. Подобно Рихарду Вагнеру, — он характернейшее явление немецкого национализма, и среда, его создавшая, была та же литературно-артистическая богема, пронизанная модными философскими течениями. Вагнер начал свою деятельность выходцем раннего романтизма (Мендельсона, Вебера), Штраус исходит от поздних романтиков (Брамса, Листа). Он глубокий индивидуалист, как человек, который привык верить в свою личную силу. В его творческой психологии много расчитанного на успех во что бы то ни стало, в нем есть и тот примитивизм чувства, который вообще характерен для немецкого воинствующего капитализма, но с другой стороны Штраус, как собирательное стекло, соединяет в себе лучи многоцветного искусства своей родины, и как мастер исключительной творческой энергии создает из них великолепное красочное целое. Это композитор значительно более сложный и общественно более сильный, чем Брамс или Регер.

Штраус — явление победной Германии.

Споры о Штраусе.

Рихард Штраус — одна из тех боевых натур, которая способна создать вокруг себя атмосферу яростных споров. О нем было написано, пожалуй, не меньше полемических статей, чем о Вагнере, и в этих спорах его имя то превозносится выше всякой меры, то, напротив того, осыпается такой бранью, какая не выпадала даже на долю многоиспытывшего в этом отношении. Р. Вагнера. Эти споры еще до сих пор не прекратились.

Показательность музыкальных произведений Штрауса.

Самая полемика, бушующая вокруг произведений Штрауса, свидетельствует о том, насколько они показательны для недавнего исторического этапа немецкой музыки. В настоящий момент, когда пишутся эти строки, Штраус принадлежит уже музыкальной истории, и от него нельзя ждать резких поворотов творчества. Новейшая немецкая музыка пошла уже по иному руслу. Таким образом, историческая оценка Штрауса сейчас не только возможна, но совершенно необходима для правильного представления о немецкой послевагнеровской музыке.

Перелом в творчестве Штрауса.

Период творческой зрелости.

Музыкальные драмы.

Камерные произведения.

Главные этапы биографии Штрауса.

Штраус и современная музыкальная Германия.

Рихард Штраус родился 11 июня 1864 года в Мюнхене. Первые свои произведения написал в начале восьмидесятых годов. Все ранние вещи Штрауса написаны под сильным влиянием классико-романтической школы, в начале Мендельсона, потом Брамса. Перелом в творчестве Штрауса совершается в 1885 году под влиянием листианца *А. Риттера*. С последним он познакомился в Мейнингене, куда был он приглашен Гансом Бюловым на пост музикдиректора. С этого момента Штраус становится приверженцем программной музыки о обогащает немецкую симфоническую литературу рядом симфонических поэм: «Макбет» (первая редакция в 1887 году, вторая в 1891 году), «Дон-Жуан» (1888), «Смерть и просветление» (1889), а также оперой «Гунтрам» вагнеровского стиля (1892—1894). В 1894 году Штраус достигает полной творческой зрелости и пишет свою лучшую симфоническую поэму «Тиль Эйленшпигель», за которой в 1896 году последовала «Так говорил Заратустра», в 1897—«Дон-Кихот» в 1898 г.—«Жизнь героя, в 1903 г.—«Домашняя симфония». Несколько позднее Штраус создает также наиболее яркие образцы своего музыкально-драматического таланта: в 1901 году музыкальную драму «Город без огня», с 1903—1905 г. «Саломею» (первая постановка в Дрездене в 1905 году), с 1906—1908—«Электру» (первая постановка в 1909 году в Дрездене), с 1909—1910 г.—музыкальную комедию «Кавалер Розы» (первая постановка в Дрездене в 1911 г.), в 1911 г. сценическую музыку к пьесе Мольера «Мещанин во дворянстве» и интерлюдию к той же пьесе «Ариадна в Наксосе» (первое исполнение в Штутгарте в 1912 г., новая редакция в 1917 году), в 1914 году — балет «Легенда о Иосифе» для русского сезона Дягилева (премьера в Париже в 1914 г.), с 1914—1915 г. — «Женщину без тени» (премьера в Вене 1919 г.), 1921— «Интермеццо» (первое исполнение в Дрездене в 1924 г.), в 1922 г. балет «Битые сливки» (премьера в Вене 1924 г.), в 1926 новая опера «Елена Египетская». Кроме того перу Штрауса принадлежат много романсов, произведений для хора и оркестра, две мелодрамы для голоса и фортепиано: «Энох Арден» на поэму Тениссона (1880), «Замок у моря» на стихотворение Уланда (1911), музыкальная сатира «Зерцало торгашей» (1921), четыре симфонии, из них две программные: «Италия» (1886—1887) и «Альпийская» (1915), очень свежая серенада для 13 духовых инструментов (1884), небольшое количество камерной музыки (фортепианные пьесы, соната для скрипки, виолончели, фортепиано, фортепианный квартет), концерты: для валторны (1882), скрипки (1882), «Торжественная прелюдия» для оркестра (1913), «Бурлеска» для фортепиано и оркестра, фортепианный концерт со странным заглавием «Дополнение в домашней симфонии» (1925), восхитительно оркестрованная сюита танцев Куперена (1924). С внешней стороны жизнь Штрауса складывается таким образом: с 1885—1886 год он занимает пост музикдиректора в Мейнингене, с 1886—1889 год он служит дирижером мюнхенской оперы, с 1889—1894 он дирижирует оперой и симфоническими концертами в Веймаре, 1894—1898 вновь возвращается в мюнхенскую оперу, с 1898—1919 г. занимает пост сначала оперного капельмейстера, затем генералмузикдиректора в Берлине, прерывая свою деятельность постоянными гастрольными поездками в различные страны Европы и Америки (в России Штраус был дважды в 1906 и 1913 г.). С 1919—1924 год Штраус занимает пост директора венской государственной оперы. В последние годы он живет в Гармише, близ Мюнхена.

Своими музыкальными корнями Штраус уходит вглубь изжитого современной Германией музыкального прошлого. Настоящее поколение немецких музыкантов не считает его, как мы уже говорили, больше «своим», и, таким образом, шестидесятилетний Штраус является уже чуждым для поколения, пережившего военную катастрофу и ноябрьскую революцию. Штраус характерен для расцвета немецкого империализма. Общий тон этой эпохи захватил

его музыку и придал ей внешне крикливую яркость, неот'емлемую от нашего представления о Штраусе.

Общая характеристика. Все творчество Штрауса равномерно распределяется между симфонической поэмой и музыкальной драмой. Как автор симфонических поэм Штраус обладает очень важной способностью — концентрировать в музыкальном образе максимум чувственных впечатлений. **Концентрация музыкальных образов.** Штраусу достаточно иногда одной фразы, одной детали в обрисовке, чтобы создать художественное целое. Он действует шириной размаха, неожиданными звуковыми контрастами, удивительным чувством музыкальной перспективы, дающим возможность резко разграничивать главное и подробности в симфонической картине. В противоположность неизменно патетичному Листу, Штраус более сух, но зато и более последователен в развитии избранной поэтической темы. **Отличие штраусовской от листовской поэмы.** В его поэмах нет типичных для Листа «срывов», хотя в отношении силы музыкального темперамента и декоративности письма Штраус ничем не уступает последнему. *Гармонически* Штраус значительно раньше других *пришел впервые к проблеме политональности*. **Гармонизация Штрауса.** При необычайном богатстве фантазии он очень определенен и ярок в пользовании новыми аккордными сочетаниями и противопоставлении строев. Его инструментовка, не чуждающаяся звукоподражательности, основана на берлиозовских и вагнеровских приемах. **Инструментовка Штрауса.** Штраус одинаково умело пользуется, как огромными сгустками оркестровых красок, так и чистыми инструментальными колерами. Менее свежо его *мелодическое* дарование. Его темы необыкновенно диатонического характера и разрабатываются они простейшими приемами контрапунктического письма.

Характер штраусовского симфонизма. В симфонизме Штрауса есть черты родственные и Бетховену и Вагнеру. Его музыка динамична насквозь, напряжена иногда до судороги. Сильные эффекты более всего присущи его дарованию. Он любит пафос, героический жест, бушевание сильных страстей. Его музыкальные произведения — воплощение германской четкости мысли и активности. Таковы основные предпосылки его плотной, солидной музыкальной техники. Отсюда — замечательная уверенность в выборе средств художественного воплощения, его мастерство — передача самых разнообразных настроений. **Форма симфонической поэмы у Штрауса.** В отношении своей структуры большинство симфонических поэм Штрауса (за исключением тех, где очевидно применение классических схем Рондо — в «Тиль Эйленшпигеле», сонатной в «Жизни героя» и в «Домашней симфонии», вариационной в «Дон-Кихоте») ближе всего к вагнеровским прелюдиям. Достигается такой же полный перевод поэтических идей в состоянии музыкального звучания, при наличии сплошного напряжения, как у Вагнера.

Податливость литературным влияниям. В начале своей деятельности Штраус показал себя крайне податливым литературным впечатлением. Это обстоятельство его очень сближает с Листом, и оно то заставило его избрать своей «специальностью» симфоническую поэму. Однако, путем упорных размышлений Штраус пришел к новому, расширенному пониманию симфонической поэмы, освобожденной от засилия «литературности», которой не избежал ни сам Лист, ни вся его школа. Достаточно указать, что содержанием наиболее зрелых симфонических поэм Штрауса является только автобиографическое повествование («Жизнь героя», «Домашняя симфония»), или слегка задрапированное ссылками на новую философию выражение собственного мировоззрения («Так говорил Заратустра»). Здесь мы имеем дело с беспрограммной программностью, одним из самых ярких представителей которой был Скрябин.

Штраус и Дебюсси. Симфоническое творчество Штрауса лишь преддверие к его музыкальной драматургии. Известно, что некоторые его симфонические поэмы—«Тиль Эйленшпигель», «Дон-Кихот» — возникли из набросков неосуществленных впоследствии музыкальных драм. Свое настоящее, яркое слово Штраус в музыкальной драме сказал лишь на сорок первом году своей жизни («Саломея»).

До 1905 г. он не возвышался над эпигонами вагнеровской школой. Две первые его оперы—«Гунтрам» (1894) и «Город без огня» (1901)—художественно малозначительны и никак не могут итти в сравнение с его позднейшими музыкальными драмами. Мировую известность Штраус приобрел после премьеры «Саломеи».

Предпочтение трагических сюжетов. Характерным для Штрауса, как драматурга, является предпочтение сюжетов трагических, конструктивно стройных и человечески жизненных. Этим путем он освобождается от вагнеровской мифологии, обратившей немецкую оперу конца 19 века в собрание каких-то бескровных аллегорий. Штраус как нельзя лучше пользуется приемами листовской и своей собственной симфонической поэмы. В противоположность вагнеровскому письму, сильнейшим образом подчиненному драматическому тексту, он делает попытку

Симфонизация музыкальной драмы. «симфонизировать» музыкальную драму. При этом свой дар импрессиониста Штраус удачнее всего применяет там, где самый текст, как в «Саломее» изобилует красочными оттенками, символизующими психологические переживания.

Лейтмотивная техника Штрауса. Таким образом оркестровая техника музыкальных драм Штрауса по существу своему мало отличается от стиля его симфонических поэм. Их оркестровая ткань так же основана на переплетении множества мотивов, драматическая эмоция которых становится выразительной лишь при раскрытии ритмической и мелодической энергии в них содержащихся. Вокальные партии органически влиты в оркестровое звучание, и ни у одного из его предшественников не наблюдается такого полного их внедрения в сферу оркестра, как у Штрауса. Они построены чисто декламационно, вне всякой заботы о простой, ясной мелодической линии (за исключением нескольких моментов в «Саломее» — мы говорим пока лишь о музыкальных трагедиях Штрауса).

„Электра“. Высшей точкой музыкально-трагического творчества Штрауса является его «Электра» (1906—1908) на текст Гуго фон Гофмансталя. Мужественному складу штраусовского таланта содержание этой трагедии ответствовала больше, чем всеми ядами разлагающегося капиталистического мира отравленная «Саломея»—Уайльда. Мрачность, напряженность, патетизм, зловещий колорит («Электра» — одна из немногих музыкальных драм, где действие развивается не на почве любви) — все это черты, чрезвычайно его привлекшие. «Электра» — трагедия одного лица: весь иступленный патетизм ее сосредоточен на. самой Электре. В ее образе Штраус вложил всю страстность, темперамент и монументальную мошь своего художественного творчества. Это — ярчайшее создание его таланта.

Музыкально-декоративный уклон Штрауса. Как в «Саломее» так и в «Электре» мелодический рисунок проводится на фоне чрезвычайно смелых декоративных звучностей, получаемых иногда сочетаниями нескольких тональностей, дающими созвучия из девяти нот хроматической гаммы. К наиболее показательным образцам такого письма можно отнести, например, эпизод жертвоприношения в «Электре», где вой ветра, рев животных, удар секиры передены очень натуралистически. Партитура «Электры» вообше изобилует такими примерами.

„Кавалер розы“. Начиная с «Электры» Штраус подпадает под сильное влияние венского драматурга Гофмансталя. При его сотрудничестве после «Электры» Штраусом написана была музыкальная комедия «Кавалер Розы» (1909—1910). В «Кавалере Розы» Штраус, считаясь с текстом, стилизованным под разговорную речь 18 столетия, возвращается к условным формам моцартовской оперы. Этот переход оказался знаменательным, как для самого Штрауса, так и для дальнейшего развития немецкой оперы. «Кавалером Розы» открывается серия камерных опер Штрауса с уклоном к мелодически округленному письму, к которому он с этого времени начинает питать явное пристрастие. В «Кавалере Розы» Штраус пытается опереться на народную венскую мелодику

и лёгкие танцовальные ритмы, не всегда удачно и без обычной для него уверенности. В целом это произведение изящное, своеобразно запечатляющее холодную эротику конца 18 века и трагическую пустоту феодального быта предреволюционной эпохи. ***Принципиально важно признание главенства вокальных партий, делаемое Штраусом в этой опере.***

„Ариадна в Наксосе".

Следующее произведение Штрауса «Ариадна в Наксосе» (1912), самим автором названное «оперой», очень интересно, как попытка полного осуществления идеи камерной оперы, намеченной еще в «Кавалере Розы». С чисто музыкальной точки зрения «Ариадна» признается немецкой критикой лучшим произведением Штрауса. Оркестр в этой опере, расчитанный на 36 солистов, дает подбор свежих изящных звучностей. С формальной точки зрения она возвращается к классическому типу (арии, дуэты). Опера эта в первой редакции предназначалась для интермедии к пьесе Мольера «Мещанин в дворянстве», а во второй обработке 1918 года была обращена в самостоятельное музыкальное сценическое произведение.

„Иосиф в Египте".

„Женщина без тени".

Накануне мировой войны была поставлена, в рамках дягилевского «русского сезона», штраусовский балет «Легенда о Иосифе», нечто среднее между пантомимой и симфонической картиной, в самостоятельном музыкальном плане оказавшаяся совершенно нежизнеспособной. Последняя большая опера Штрауса «Женщина без тени» (1919 на текст Гофмансталя) утверждает дальнейшее господство чистой мелодической линии, начатое в «Кавалере Розы». Опера содержит много отдельных красивых формально законченных страниц, но, вследствие очень сложного перегруженного художественными символами текста, драмитически неудачна. В «Женщине без тени» так же как и в «Ариадне» вновь оживает классическая форма арии, вокального ансамбля, сказывается стремление к простоте и прозрачности оркестрового звука, а в мелодике — к пластически подчеркнутым линиям.

„Интермеццо" и „Битые сливки".

Для последних своих сценических произведений оперы «Интремеццо» и балета «Битые сливки» Штраус составлял либретто сам. Фабула «Интермеццо» (1923) «буржуазной комедии с симфоническими интерлюдиями» — эпизод из жизни самого композитора, трактованный совершенно портретно. В музыке этой комической оперы много юмора, мелодической ясности (на необходимости постоянного ее соблюдения Штраус настаивает в интересном предисловии к клавиру этой оперы), попадаются забавные моменты иллюстративного характера, но, в общем, это не больше, чем забавный музыкальный набросок. Балет «Битые сливки» (1924) на детски-наивный сюжет по общему признанию — самое слабое из всего написанного до сих пор Штраусом. В настоящее время (1926) композитор закончил новую оперу «Елена Египетская» (текст Гофмансталя).

Необходимость ясной мелодики.

Влияние мелодики.

Влияние Штрауса на новейшую музыку огромно. В Германии, Италии, Франции, Англии, Америке, Польше, Чехо-Словакии, Юго-Славии, даже в новых окраинных государствах (Латвия) можно указать много композиторов, полностью усвоивших себе приемы штраусовской декоративной инструментовки и ряд специальных особенностей музыкального письма. В русской музыке труднее указать на непосредственных последователей Штрауса, кроме убежденного его пропагандиста, ленинградского композитора *В. Сенилова* (1875—1920).

Штраус и новейшая немецкая опера.

М. Шиллингс.

В новейшей немецкой музыкальной драматургии штраусовские воздействия прихотливо смешиваются с различными другими сильными влияниями (итальян. веристов, франц. импрессионизма, русской народной оперы—Римского-Корсакова, Мусоргского). Крайний эклектизм современного немецкого оперного творчества не дает просто возможности выделить в нем чисто штраусовское направление. Близким к Штраусу в первый период своей деятельности был *Макс Шиллингс* (род. 1868). У последнего, впрочем, наблюдается замет-

ное «опрощение стиля», вплоть до общедоступной по музыке «Монны Лизы» (1915), имеющей сейчас большой успех на немецкой оперной сцене.

В. Вальтерсгаузен. Непосредственно к штраусовскому кругу примыкают далее *Вольфганг Вальтерсгаузен* (род. 1882), автор превосходного этюда о Штраусе. Его «Полковник Шабер» (1912), на сюжет Золя, долгое время считался последним словом

Э. Резничек. немецкого оперного реализма. К той же музыкально-драматургической группе принадлежат еще: *Э. Резничек* (род. 1861) — один из лучших немецких оркестровых колористов, свернувший в своих последних и наиболее значительных операх «Рыцарь Синяя Борода» (1920) и «Олоферн» (1923) на путь музыкального экспрессионизма, *Вильгельм Мауке* (род. 1867) — влиятельный немецкий музыкальный критик левого направления (трагическая опера «Праздник женщин» — 1923), *Фридрих Клозе* (род. 1862), назвавший свою единственную музыкальную драму «Ильзебилль» (1905) «драматической симфонией», *Павел Гренер* (род. 1872), заменивший Регера в лейпцигской консерватории («Последняя авантюра Дон-Жуана»—1914, «Византия» — 1918, «Ширан и Гертруда» — 1920), *А. Калниньш* (Латвия, род. 1879 — опера «Островитяне» — 1925).

Современная немецкая комическая опера. В особую группу надо выделить представителей современной немецкой *комической* оперы. В этой области немцами создано меньше, чем в области высокой музыкальной драматургии. Однако, в начале 20 века здесь наблюдается заметное оживление. Немецкая музыкальная комедия частью старается опереться на тексты большой литературной ценности, как например, у *Вальтера Браунфельса* (род. 1882) — «Птицы» по Аристофану (1920), «Дон-Гиль-Зеленые штаны» (1923), у *Бернгарда Паумгартнера* (род. 1887), «Горячее железо» по тексту Ганса Сакса, «Саламанкская пещера» по Сервантесу, либо быстро спускается до уровня популярной оперетты. Интересны и тонко про-

Г. Галь. думаны комические оперы *Ганса Галя* (род. 1890) — он вместе с тем заметный исследователь бетховенского стиля. Галю принадлежат комические оперы: «Веер» на текст Гольдони, «Врач Собеиды» (1919), «Святая гусыня» (1923).

Влияние Штрауса на немецкую симфоническую поэму. В области симфонической поэмы влияние такого единственного в своем роде мастера, как Штраус, сказалось, при отстутствии каких-либо сильных соперников в западно-европейской музыке, более определенно, чем в музыкальной драме. Немецкая симфоническая музыка до момента выделения особой шенбергской школы колеблется между Штраусом и Малером. Непосредственным продолжателем Г. Малера является группа, так называемых немецких «экспрессионистов», о которых речь будет ниже. Огромным же достиже-

Штраус создатель современной декоративной оркестровой звучности. нием Штрауса является то обстоятельство, что им выработан тип современного декоративного оркестра, отличающегося от оркестра типа Дебюсси и Равеля своей яркостью и натуралистическим характером звука. Границы и состав этого оркестра, впрочем, колеблются в зависимости от художественных задач. Перечисление симфонистов штраусовской школы завело бы нас слишком далеко и сводилось бы отчасти к повторению имен, уже названных нами в отделе музыкальной драмы *(Вальтерсгаузен, Клозе, Резничек и др.)*. К тому же большинство этих навеянных Штраусом симфонических поэм было забыто немедленно после их появления.

Влияние на современную музыку. Весьма существенно еще влияние, оказанное Р. Штраусом на современное *камерное* творчество. Сам Штраус в зрелый свой период избегал совершенно камерной инструментальной музыки, сочиняя кроме музыкальных драм и симфонических поэм исключительно *романсы* и хоровые произведения. В области вокальной музыки Штраус высказался вполне определенно. Его романсы заключают собой вагнеро-листовский стиль и по типу своему примыкают к пяти стихотворениям Вагнера на слова Матильды Везендонк. В вокальном камерном творчестве Штрауса можно различить два момента: один — обострение романтико- индивидуалистического выражения (особенно

усилившегося в последний период его творчества), а другой — его несомненная чуткость к социальному пафосу времени («Каменьщик», «Рабочий»). В романсах на слова анархиста *Макая* и только что названных вещах (а также в юмористическом «Зерцале торгашей» (1921) Штраус положительно создал несуществовавшую до него вокальную поэму с ярко выраженным общественно-сатирическим содержанием. Значительны также большие хоровые композиции Штрауса, исполненные сильного драматического пафоса и чрезвычайно смелые по голосоведению (например, грандиозный «Немецкий Мотет»—1913 г.). **Два момента в вокальном творчестве Штрауса.** **Общественно-революционный пафос штраусовских романсов.**

На стороне Брамса и Регера сосредоточены были главные кадры немецких камерных композиторов начала XX века. Приверженцы музыкального натурализма как бы стеснялись отдавать свое время этому нежизненному искусству. Штраусовские влияния (его вокально-декламационные приемы, особый характер мелодики) довольно неожиданно сказались у авторов более близких по своему общему типу к нео-классической школе. Сюда мы относим, например, швейцарского композитора *Г. Сутера* (род. 1870), Э. *Корнгольда* (род. 1897), известного нам уже, как оперный композитор, хорошо знакомого у нас дирижера *Оскара Фрида* (род. 1871). К этой же группе можно было бы причислить отчасти также *Г. Тиссена* (1887), дирижера и композитора, приближающегося к «атоналистам», и блистательного виртуоза *Феруччио Бузони* (1866—1924), как музыкант-творец он при некоторой эклектичности своего стиля занимает столь свеобразную позицию, что не может быть отнесен к какой-либо определенной немецкой школе. Собственно говоря, штраусовское влияние, вполне выразившееся в других областях, еще поныне не обозначилось до конца в камерном искусстве, где можно ждать еще его дальнейших достижений. **Немецкая музыка штраусовского направления.**

ЛИТЕРАТУРА

Рихард Штраус (при обилии литературы о Штраусе, указаны только важнейшие работы о нем). **Литература к главе 36.**

На русском языке:

Браудо, Е. Музыкальные драмы Р. Штрауса. Ежег. Имп. Т. 1911.
" „Кавалер Розы“. „Апполон“. 1911.
Сенилов, В. Р. Штраус. Русск. Муз. Газ. 1905.
Ромэн-Роллан. Р. Штраус. „Музыканты наших дней“. Ленингр. 1923. (русск. пер.)
Каратыгин, В. Р. Штраус. (Программы Петрогр. Филармонии. 1922.)
Луначарский, А. Р. Штраус. („В мире музыки“. Госиздат. М. и Л. 1923.)

На иностранных языках:

Основные монографии о Штраусе:
Steinitzer, Max. Richard Strauss. Берлин. 1922. (13—16-ое изд.)
Specht, R. R. Strauss und sein Werk. 2 тома. Вена. 1920—1921 (с полным тематическим каталогом).
Waltershausen, W. R. Strauss. Мюнхен. 1922.
Muschler, Reinhold. R. Strauss. Гильдесгейм. 1925.
Очень богатый материал о Р. Штраусе дают Штраусовские тетради немецкого журнала „Musik“ (последняя из этих тетрадей вышла в ноябре 1924 года к 60-летию со дня рождения композитора).
Bie, O. Richard Strauss und die moderne Musik. Берлин. 1912.
Seidl, A. Straussiana. Регенсбург. 1912.
Gräner, G. R. Strauss Musikdramen. Берлин. 1910.
(Meisterführer) R. Strauss. Tondichtungen. Берлин.
Louis, R. Die deutsche Musik der Gegenwart. Мюнхен. 1909.
Chop, M. Salome. Лейпциг. Реклам. 1907.
" Der Rosenkavalier. Лейпциг. Реклам. 1911.

Gray. C. A survey of Contemporary music. Оксфорд 1924.
Школа Штрауса:
Korngold J. Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Вена 1922.
Istel E. — Altman W. Die moderne Oper. Лейпциг. 1912. (2-ое изд.)
Steinitzer M. R. Strauss und seine Zeit. Лейпциг. 1914.
Erpf H. Entwickelungszüge in der zeitgenössischen Musik. Карльсруэ. 1922

Литературные работы Р. Штрауса.

H. Berlioz. Instrumentationslehre, bearbeitet v. R. Strauss. Лейпциг. „Gibt es eine progressive Musikpartei?", März 1910.

Глава тридцать седьмая (девятая).

I. *Реакция против Вагнера во Франции. Эрик Сати, как предшественник французского импрессионизма. Восприятие новой русской музыки французами. Соперничество новой Франции с Германией. Клод Дебюсси. Биографические данные о нем. Дебюсси в России. Новизна его гармонического созерцания. Новый взгляд на диссонирующую гармонию. Мелодика Дебюсси. Культ звука. Оркестр Дебюсси. «Пелеас и Мелиссанда». Фортепианные пьесы. Связь музыкального импрессионизма с литературными течениями.*

II. *Явление импрессионизма с социологической точки зрения. Последователи Дебюсси. Морис Равель. Сказочный и этнографический элементы его творчества. Уплотнение формы. Сближение с академизмом. Фортепианное творчество Равеля. Единство композиторского стиля Равеля. Его влияние на современную западную и русскую музыку.*

III. *Композиторы круга Дебюсси и Равеля. Поль Дюка. Роже — Дюкас. Современное состояние французской музыки. «Шестерка».*

Реакция против академизма.

Во Франции, с начала семидесятых годов, после грандиозных социальных потрясений, неудачной войны и зарева Парижской Коммуны, наступает полная переоценка в области художественной литературы и музыки. Намечается сильная реакция против музыкального академизма, социально опиравшегося на крупные буржуазные круги, а художественно сильно зависящего от немецких образцов. В среде буржуазной интеллигенции обостряется жажда своего, непохожего на остальную западно-европейскую музыку искусства звуков. Сейчас же после прусского разгрома в Париже, как мы уже говорили, было основано общество национального возрождения французской музыки, во главе которого стал такой авторитетный мастер, как Сезарь Франк. Рассматривать возникшее при таком положении дел новое направление французского музыкального «импрессионизма» (самое название взято по аналогии с живописью) было бы неправильно. Помимо чисто общественных причин и национального под'ема здесь сыграли еще роль особые условия — отсутствие камерной литературы, чрезмерное развитие французской оперы, поглощавшей в эпоху Наполеона III. огромные средства и совершенно вытеснявшей всякий интерес к иным видам французского музыкального творчества. Необходимо принять во внимание и развитие *символизма* в французской литературе, где музыкальные элементы начинают играть все более и более значительную роль. Первый по времени автор, у которого мы наблюдаем вполне сознательно проведенный отказ от всякой «оперности» — *Эрик Сати* (1866—1925). Эрик Сати — композитор, почти неизвестный за пределами своей родины, был художником очень острой музыкальной интуиции, еще в середине восьмидесятых годов понявший, что

Условия развития нового музыкального искусства.

Э. Сати.

лейт-мотивная техника Вагнера — прием отмирающего романтического искусства. В 1886 году он написал очень интересную сценическую музыку к пьесе Пеледана «Звездные дети», в которой дал очень интересный образец драматической музыки с полным отсутствием лейтмотивизма. Недостаточная музыкальная подготовка Сати (он в 45 лет был еще учеником д'Энди) помешала ему, при всей остроте его гармонического ощущения, создать что-либо художественно значительное. Его творчество, имеющее несомненно принципиальное значение для развития новейшей франц. музыки ограничилось лишь небольшими фортепианными вещами, отчасти юмористического характера и симфонической драмой «Сократ» (1918) на текст платоновского диалога. Кроме того ему принадлежат еще балет «Парад», написанный для Дягилева (1913). У Сати мы впервые встречаем, с одной стороны, попытку возврата к четким формам французского танца 17 и 18 веков, а с другой, крайнюю свободу гармонического мышления, характерную для Дебюсси и его школы.

Биография Сати.

Кл. Дебюсси.

Клод Дебюсси — властитель дум не только Франции конца 19 и начала 20 столетия, но почти всех музыкальных стран этого периода. Трудно найти на всем протяжении французского искусства этих годов художника, который острее выразил бы галльскую культуру вкуса, в ее типичных чертах при полном отсутствии этнографичности. Идеологически Дебюсси отразил обостренный индивидуализм верхов французской интеллигенции. Его музыка — явление, подобное литературному символизму, то-есть движению, пытавшемуся овладеть миром подсознательного и заключить его в художественный образ.

Близость к литературному символизму.

Клод-Ашиль Дебюсси род. 22 августа 1862 года, вблизи Парижа. Одиннадцати лет он вступил в парижскую консерваторию, где был учеником Лавиньяка Мармонтеля и Гиро, а впоследствии Массне. В 1884 году он получил командировку в Рим за кантату «Балованное дитя». В Италии, где он пробыл четыре года, Дебюсси пишет свои первые оркестровые произведения «Весна», своеобразно гармонической структуры, а также хоровое произведение с оркестром «Дева-избранница» (1887) и уничтоженную впоследствии фантазию для фортепиано и оркестра. Все эти произведения были недружелюбно встречены пославшей его в Италию консерваторией и не удостоились обычного в таких случаях публичного исполнения. Еще определеннее творческая личность Дебюсси проявилась в его романсах на слова поэта-символиста Верлена (1888). К концу восьмидесятых годов относится ознакомление Дебюсси с «Борисом Годуновым» Мусоргского, возымевшим на него сильнейшее влияние, а в 1890 году он совершает путешествие в Байрейт. В том же году Дебюсси начинает посещать литературный кружок одного из вождей новейшей французской поэзии Стефана Малларме, где сближается с левыми поэтами и живописцами, находя в них опору своим новаторским стремлениям. Девяностые годы — расцвет симфонического и камерного творчества Дебюсси: в 1892 году впервые исполняется его симфоническая прелюдия «Послеобеденный отдых Фавна» на пастушеское стихотворение Малларме; в 1893 году — чудесный струнный квартет, лучший образец французского камерного письма, к 1898 году относится его «Песни Билитис», а к 1899 три оркестровые ноктюрна: «Облака», «Празднества», «Сирены». В том же 1899 году Дебюсси получает приглашение от покровительницы Чайковского Мекк в Россию. Здесь он остается около года, знакомясь с русским творчеством, в частности с Чайковским, а также с народными русскими и цыганскими песнями. В 1902 году в парижской комической опере состоялась премьера «Пелеас и Мелиссанда», обозначающей полный переворот в западно-европейском музыкально-драматическом творчестве. Первое исполнение «Пелеаса», имевшего впоследствии огромный успех, сопровождалось полным недоумением парижской публики. Ближайшие

Ранние произведения.

Сближение Малларме.

Пребывание в России.

„Пелеас и Мелиссанда“.

годы Дебюсси обращаются преимущественно к камерной музыке. С 1903—1908 он создает наиболее значительные свои фортепианные произведения. Для сцены же Дебюсси написал впоследствии еще музыку к античной трагедии (1904) и балет «Игры» (1913 по заказу Дягилева). Выработав в фортепианной музыке свой особый стиль письма, на характеристике которого мы остановимся ниже, Дебюсси переносит его и на оркестровые произведения последнего периода — «Море» (три симфонических наброска для арфы с оркестром 1905), «Грустная жига», «Иберия» (произведение, отличающееся необычайной насыщенностью оркестрового колорита), «Весенние хороводы» —все в 1909 году, и музыку к мистерии Д'Аннунцио «Св. Севастьян» (1911). В 1913 году он, по приглашению С. Кусевицкого, посетил Петербург и Москву. Скончался Дебюсси в 1918 году в Париже, который он не желал покидать даже во время бомбардировки. Последними его произведениями были «Шесть античных надписей» (1915) для фортепиано в четыре руки, а также камерные сонаты для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, для флейты, альта и арфы и несколько композиций, навеянных событиями мировой войны — «Героическая колыбельная» (на тему бельгийского народного гимна), пьеса для двух фортепиано. Перу Дебюсси принадлежит также ряд замечательных статей по вопросам нового музыкального искусства в различных французских органах печати.

Симфонические произведения Дебюсси.

Последние камерные произведения.

Историческое значение Дебюсси заключается в его *принципиальной* постановке вопроса о новых приемах музыкального воплощения в области гармонии, ритма, мелодии и принципиальном признании музыкального первенства мелодического начала для современной музыки. В девяностых годах прошлого столетия он несомненно, как мы уже говорили, находился под влиянием русских «кучкистов» — Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова — и потому его новаторство, совершенно неожиданное в условиях французской музыкальной действительности, можно вполне об'яснить при таком сопоставлении его с русской музыкой. Это сближение с русским искусством в основе своей было не только художественным, но и политическим. Россия в качестве дружественной великой державы заменила Германию в конце 19 века не только во внешних отношениях, но и в художественной культуре. Новые гармонические приемы Дебюсси, его широчайшее пользование ладами как народными, так и искусственными (целотонная гамма), обилие у него всевозможных педалей, простых и сложно-фигурированных, пользование чистыми оркестровыми красками (прием, заимствованный у Римского-Корсакова) — имеются и в новой русской музыке. Но обладая большей музыкальной культурностью, чем его русские предшественники, Дебюсси с течением времени освободился от всех посторонних влияний, пополняя свою технику собственными приемами. В период творческой зрелости музыка Дебюсси чрезвычайно цельна, но производит впечатление однообразия, вследствие повторения одних и тех же раз навсегда найденных способов музыкального воплощения. Художник очень определенного и уверенного вкуса Дебюсси устойчив в выборе тем и основных настроений своей музыки. Идеологически он отражает миросозерцание изысканно-буржуазного круга, тяготевшего, как было уже указано нами выше, в литературе к символизму, а в живописи к импрессионизму, то-есть к искусству передачи мимолетных настроений. В сущности говоря, в музыке Дебюсси возрождается романтический тип сороковых годов, и сам он ценил поэтому больше всего Шопена и Шумана.

Историческое значение Дебюсси.

Гармонические приемы Дебюсси.

Освобождение от русских влияний.

Чтобы получить правильное представление о том, что есть нового в музыке Дебюсси, необходимо рассмотреть в отдельности основные ее элементы: мелодию, ритм и гармонию. Мелодически Дебюсси мало выразителен: он всегда сознательно избегает больших скачков, и мелодия его развивается медленно, спокойно, без каких-либо драматических, нервных ударений. Ха-

Мелодика Дебюсси.

рактерным для него являются квартовые ходы. Эти ходы, встречаемые, впрочем, и в старых народных песнях, напоминают Мусоргского. Мелодическая линия Дебюсси, *что принципиально очень важно* — оформляет й гармоническое содержание. Об'яснение последнего требует коренной перестройки всех музыкально-теоретических понятий, существовавших до него. Уже в первых его произведениях выступает вкус к разным ладовым последовательностям, расшатывающим прежнюю гармоническую логику. Неразрешенные задержания, самодавлеющие нонаккорды, пользование всевозможными аккордами на простых и двойных педалях — таковы основные гармонические приемы, с которыми выступил Дебюсси. Последовательное применение их возможно лишь при условии отказа от прежнего представления о диссонансе и консонансе. У Дебюсси гармонии не разрешаются, а причудливо сменяются, как элементы звукового колорита — в этом огромная его революционная заслуга, и тем положено начало *музыкального импрессионизма,* как искуства свободного пользования звуковой краской. Ритм у Дебюсси неуловимо разнообразен, отчего получается иногда впечатление какой-то безформенности. Преобладает волнообразная структура, основанная на применении формул триоли, квартолы, играющих большую роль в его фортепианных и симфонических произведениях. На ритмике Дебюсси лежит печать какой-то пассивности, контраста со стремительным темпом начала XX ст. Но все же его ритмика значительно нервнее, тоньше многих его современников.

Гармония.

Ритмическая структура.

Основные настроения музыки Дебюсси

Настроения зыбкие, большей частью смутные, нежные, какие-то мечты, воспоминания о далеком прошлом, волнения о чем то необ'яснимом, неясный мистицизм — таков круг творчества Дебюсси. «Я творю свои произведения сквозь нежный туман далеких воспоминаний», писал он о себе. В обстановке крайнего напряжения классовой борьбы Дебюсси предается грезам о придворном быте дореволюционного периода. На него влияют не только русские новаторы, но и культура музыкальной Франции XVII и XVIII столетий (Люлли, Куперэн, Рамо), а частично и наиболее смелые искатели новых гармоний из числа его ближайших предшественников по времени (Форé, Лало, Шабрие). Оживают тени далекого музыкального прошлого, шуршит старинный шелк придворных дам и мерно движутся в ритмах старых танцев жеманные фигуры. Типичным для этой линии Дебюсси являются его фортепианная пьеса «Сады под завесой дождя», оркестровые ноктюрны «Остров веселья», романсы из цикла «Празднества любви», на слова Верлена, — посвященная Рамо торжественная сарабанда... Другой уклон Дебюсси в сторону экзотизма и античности — также показатель его бегства от жизни. Чем дальше, тем сильнее проявлялось у Дебюсси это стремление в отдаленное прошлое и безмерные дали Востока. Дебюсси испытывал отвращение не только к разлагающейся буржуазной культуре настоящего, но был и совершенно равнодушен к искусству классиков и революционному выступлению интеллигенции начала XIX столетия. Мир Баха и Бетховена был ему совершенно чужд. Одной из задач Дебюсси было освобождение сонатной формы от чрезмерного драматического психологизма и возвращение ей первоначального конструктивного смысла. Эту задачу он решил только в последних камерных композициях.

Бегство от действительности.

Отчуждение от классической музыки.

„Пелеас и Мелиссанда“.

Важнейшим для оценки произведением Дебюсси является его музыкальная драма «Пелеас и Мелиссанда» на текст бельгийского поэта Метерлинка. Она играет в его творчестве такую же роль, как «Кольцо Нибелунга» у Вагнера, «Князь Игорь» у Бородина, «Прометей» у Скрябина. В символической драме Метерлинка Дебюсси нашел все то, что составляло художественный смысл и его собственное содержание. Символизм Метерлинка, очень психологичный и искусный, вплотную подходит к выводам социального порядка, неминуемых в стране с такой развитой промышленностью, как Бель-

гия. Но вместе с тем, в метерлинковских драмах чувствуется та же усталость, изнеженность и медлительность переживаний, как и в музыке Дебюсси. Последнее особенно относится к «Пелеасу и Мелиссанде, наиболее романтичной с мистическим уклоном метерлинковской драмы.

Основные моменты музыки „Пелеаса“.

Два момента определяют особое положение «Пелеаса и Мелиссанды» в истории европейской оперы: полное отсутствие лейт-мотива, как средства драматической характеристики и декламационная манера. В этом произведении ярко выступает полная противоположность стиля Дебюсси вагнеровскому: здесь найдено совершенно иное равновесие между звуком и словом, чем в «Кольце» или «Тристане». Равновесие это основано на тихой, проникновенной декламации французского текста. Здесь господствует полный отказ от всякой риторики, пафоса, стремительности, чувственной мелодики.

Характер музыкально-драматической декламации Дебюсси.

У Метерлинка Дебюсси раньше всего уловил поэзию тихого плача и вздохов, идеализацию постепенного умирания. Декламационный стиль Дебюсси почти беззвучен и колеблется в пределах небольших интервалов, оставляя голос подолгу на одной ноте. Как бы сознательно Дебюсси совершенно исключает из своей партитуры определенный тематизм. Его хрупкая, прозрачная декламация обыкновенно кажется черезчур тонкой и бескровной, не только по сравнению с Вагнером, но и Мусоргским, с которым его сближает обостренная чуткость к речевым интонациям. Если посмотреть на работу Дебюсси с этой точки зрения, то «Пелеас и Мелиссанда» должна быть признана образцом замечательного искусства. Ее скромность, неопределенность драматического выражения, ровность звучания вытекают из естественного существа французской речи. С другой стороны, этот музыкальный подход дан самим текстом, полным смутных неясных образов.

Отлично от Вагнера и Мусоргского.

Пианизм и симфонизм Дебюсси.

Пианизм и симфонизм Дебюсси, тесно связанные друг с другом, опять таки ничего общего не имеют с оркестровым и фортепианным письмом немецкого типа, господствовавшим в XIX столетии. В своей симфонической музыке Дебюсси так же отравлен бесплотностью символической поэзии. Его оркестровые произведения, имеющие всегда определенные заглавия, никогда не покидают сферы внешней декоративности. Дебюсси скорее рассвечивает очень тонкими звуковыми узорами и красками тематический контур, почти никогда не доводя данных настроений до определенных чувств. Причудливо у него соединяется чувство музыкальной архитектоники с стремлением крайне утонченной звуковой живописи, переходящей в область расплывчатого, бесформенного, каких-то звуковых намеков. Такое развеществление природы, недосказанность, переутонченность были последними достижениями живописи его времени. Оркестр Дебюсси — игра звуков заглушенных и притушенных, изредка прерываемых чистыми и яркими тонами. Многие приемы заимствованы Дебюсси у левых представителей живописного импрессионизма.

Оркестр Дебюсси.

Иструментовка Дебюсси любит ползучие тени, дополнительные краски, вроде засурдиненных труб, флажелетов, переливчатых звучностей деревянной группы, действующих подобно наркотическим средствам. Такая звучность расслабляет слушателя, давая ему вместе с тем необычайно сладостные легкие звуковые ощущения. То же можно сказать и о фортепианных произведениях Дебюсси, для исполнения которых требуется особая легкая нервная техника шопеновского типа.

Инструментовка.

Влияние Дебюсси.

Новые приемы музыкального письма Дебюсси нашли подражателей еще при его жизни. Увлечение ими охватило в первое и второе десятилетия XX века всю передовую музыкальную Европу. Сейчас это увлечение уже окончательно прошло, вытесненное огромным сдвигом в художественном сознании композиторов послевоенного периода. Но, примерно, до 1914 года к Дебюсси прислушивались все наличные музыкальные силы. Невозможно перечислить всех отдельных случаев этого влияния, одинаково сказавшегося как

и на его родине, где он силен еще поныне, так и в Германии (сравнительно слабо) Англии, Италии, Испании, Финляндии, скандинавских странах, Чехо-Словакии, Польше. В соответствующих главах нашей книги читатель найдет необходимые указания. Особенно же сильно воздействовал Дебюсси на русских музыкантов, наиболее ярким примером чего служит музыка Стравинского (род. 1882), давшего, впрочем, совсем иной и чуждый самому Дебюсси вывод из его мастерства. Следы несомненных влияний Дебюсси можно даже встретить в симфонической и фортепианной музыке Скрябина и молодой группе русских композиторов, непосредственно к нему примыкающих: Александра Крейна (род. 1883), Григория Крейна (род. 1879), а также и на композиторах старшего поколения А. Лядове (1855—1914 — последние произведения), Н. Черепнине (род. 1873). Большинство произведений Дебюсси исполнялось в русских симфонических концертах немедленно после их появления. Его романсы впервые были исполнены на вечерах петербургского кружка современной музыки в 1900 г. «Пелеас и Мелиссанда» поставлена была петроградским Театром Музыкальной Драмы в 1916 году.

Стравинский.

Дебюсси и новая русская музыка.

Школа Дебюсси.

Тепличное, усталое искусство Дебюсси должно было неизбежно вызвать после себя реакцию. Она появилась сравнительно быстро, захватив даже его ближайших последователей. Среди них наибольшего внимания заслуживают три крупных музыканта: *Морис Равель, Поль Дюка и Роже Дюкас*. Морис Равель, происходящий из древнего племени басков, родился в 1875 году в Пиринеях. Еще ребенком он поступил в парижскую консерваторию и по окончании фортепианного класса начал заниматься теоретическими предметами у Габриэля Форé. Первые крупные композиции Равеля относятся к концу девяностых годов — это «Античный менуэт» для фортепиано (1895), увертюра для оркестра «Шехерезада» (1898) и «павана», первоначально для фортепиано, а в 1910 году инструментованная для оркестра. Уже с первых шагов своих Равель примыкает к Дебюсси, являясь вместе с тем характерным представителем новофранцузской школы. В 1901 году им на академический конкурс была написана кантата «Мирра», которой он придал иронический характер, чего не заметили его судьи. За эту кантату он получил вторую римскую премию. Вместе с этой кантатой он сочиняет фортепианную пьесу «Игра вод», в которой выступает уже, как убежденный «дебюссист». Дальнейшее развитие Равеля совершается с такой же неуклонностью, как и у его старшего современника Дебюсси. В 1904 году значительный успех выпадает на долю его струнного квартета F-Dur, произведения, простого по форме, но чрезвычайно утонченного по своему гармоническому содержанию — одного из немногих шедевров французской камерной музыки. Ближайшие сочинения его для фортепиано и голоса «Шехерезада» (1904), «Картины из естественной истории» (1906) и фортепианная сонатина (1906), а также «Интродукция и аллегро» для арфы с сопровождением малого оркестра (1906) вызывают против него ожесточенные нападки академической группы, и имя Равеля вычеркивается из списка соревнователей на консерваторскую премию. С этого времени его произведения начинают исполняться все чаще и чаще. В 1908 году с большим успехом проходит его «Испанская рапсодия» для оркестра, поразившая слушателей своей мягкой красочностью. Еще несколько раньше в 1907 году им закончена была музыкальная комедия «Испанский час», образец гротесочного юмора в музыке, выдержанная в стиле старой оперы буфф. Произведение это было в начале не понято французской публикой, а теперь вызывает ее восторги после постановки в Брюсселе (1921) и в парижской опере (1922). В 1912 году, во время русского сезона Дягилева, был исполнен в фокинской постановке балет Равеля «Дафнис и Хлоя», одно из прекраснейших его произведений. В том же году Равель сближается с

М. Равель.

„Игра вод“.

Струнный квартет.

Нападки академической группы.

„Испанский час“.

Стравинским и знакомится с произведениями Шенберга, произведшими на него сильное впечатление. Под влиянием этих двух авторов Равель пишет три поэмы на слова Малармэ (1914 г.) и в 1915 году фортепианное трио, знаменующее его возвращение к простым формам. К 1915 году относятся замечательные обработки еврейских мелодий. В 1918 году, после окончания мировой войны, в которой Равель принимал участие, к 200-летию кончины Куперэна он пишет «Надгробие Куперэна (сюиту старинных танцев, обрамленных прелюдией и токкатой) первоначально для рояля, а затем оркестрованную им. В 1920 году он вновь сочиняет для русского сезона Дягилева хореографическую поэму — «Вальс» (апафеоз венского вальса) и летом того же года «Надгробие» своего скончавшегося друга Дебюсси (такие надгробия были в ходу в французской клавесинной музыке XVII и XVIII веков). Новейшие работы Равеля — соната для скрипки и виолончели (1920—1922), «Симфония миниатюрных размеров», оратория «Франциск Асизский» (1921), соната для виолончели и фортепиано в память Габриэля Форé, инструментовка «Картинок с выставки» Мусоргского, по заказу Кусевицкого (1922), фантазия «Цыган» для скрипки, оркестра и особого инструмента, вроде цимбал (1923), песнь в память Ронсара (1924) и небольшая опера «Дитя и чары волшебства», данная весной 1925 года в Монте-Карло. В последние годы Равель также раз'езжает в качестве гастрольного дирижера по странам западной Европы. Так же, как Дебюсси, ему принадлежит ряд критических этюдов.

Сближение со Стравинским и Шенбергом.

Новейшие работы Равеля.

„Потонувший колокол“.

Равель — общепризнанный мастер французской школы, социологически выдвинутый теми же слоями передовой интеллигенции, как и его предшественник. Утонченнейший эстетизм присущ его музыке еще в большей степени, чем Дебюсси, но вместе с тем, особенно в последнее время Равель заметно уклоняется в сторону французских классиков XVII и XVIII веков. Об этом свидетельствуют многочисленные его «надгробия» и попытки реставрации старинного танца. Затем, в противоположность длинотам Дебюсси у него замечается склонность к сжатости, конструктивности музыкальных форм, что сближает Равеля с современными авторами. Творческое использование существующих гармонических возможностей у Равеля доведено до крайних пределов, но в этой области он скорее «соглашатель», чем последовательный революционер. То же самое можно сказать об его четком, никогда не расплывчатом ритме. Вообще говоря, он гораздо менее новатор, чем Дебюсси и в этом отношении слабее влияет на современную музыку. Значительно более зависим он от нормального типа французской мелодики, чем своеобразный мелодист Дебюсси. Зато Равель красочнее, темпераментнее Дебюсси, в чем сказывается его южное происхождение. Часто пользуется он испанскими темами (фортепианный концерт на мелодию басков, испанская рапсодия и др.). Музыка его более вещественна, плотнее, материальнее, не замечается у него склонности к туманному символизму. Характерная для новофрацузской школы близость живописи импрессионизма не миновала и Равеля. Еще более близок, чем Дебюсси он к русской школе, особенно Мусоргскому (вокальная декламация) и Римскому-Корсакову (приемы инструментовки). Но все эти влияния органически вливаются в его собственные приемы, которыми он пользуется с начала девятисотых годов. Как потомок старой умирающей культуры Равель крайний скептик, склонный к юмору и пародии. В своих произведениях для пения Равель придерживается интонационных приемов, избегая всякой подчеркнутости. Его оркестровый колорит изысканно мягок, при использовании самыми ограниченными средствами. Здесь Равель является одним из основополагателей современного камерно-симфонического стиля.

Ретроспективный уклон.

Ритмика и мелодика Равеля.

Близость к русской школе.

Так же, как и Дебюсси, Равель показатель глубокого кризиса французской музыки, замкнувшийся в круг изысканного эстетизма и лишенной вся-

Кризис новой французской музыки.

кой связи с массами, чего нельзя сказать, например, о крупнейшем немецком новаторе Рихарде Штраусе. Новейшая музыка уже проходит мимо него, отдавая должную дань его большому мастерству. Сам Равель в своем возвращении к музыкальному прошлому как бы старается найти опору в прочных классических традициях. Будучи по существу своему композитором лирического склада Равель все же недостаточно интимен, чтобы подойти вплотную к современному музыкальному индивидуализму. Круг его влияний более ограничен, чем Дебюсси, и сказывается преимущественно на новейшей французской и русской музыке. В России его творчество стало известным благодаря деятельности вечеров «Современной музыки» в Ленинграде и концертов А. Зилоти там же. Романсы его часто исполнялись русской певицей Олениной — д'Альгейм (род. 1872); на конкурсе основанного ей «Дома песни» были премированы три его обработки национальных мелодий). В общем творчество Равеля нашло очень быстро убежденных последователей в России и следы его влияния нетрудно открыть у русских импрессионистов последнего времени.

Возвращение к музыкальному прошлому.

Распространение музыки Равеля в России.

Поль Дюка.

Имена Дебюсси и Равеля, являющиеся за границей однозначущими для понятия музыкальнього импрессионизма, заслонили собою композиторов того же направления, писавших одновременно с ними. К числу последних принадлежит *Поль Дюка* (род. 1865), крупный мастер европейского масштаба, известный за пределами своей родины почти исключительно своей блестящей симфонической поэмой «Ученик чародея». Дюка начал свою творческую деятельность оркестровыми увертюрами и классически строгой C-Dur'ной симфонией. За ними последовала обширная соната для фортепиано и фортепианные вариации на тему Рамо (1902). В 1907 г. исполнена была впервые его лирическая драма «Ариана и Синяя борода», над которой он работал десять лет, а в 1908 году — симфоническая музыка для балета «Пери» в Вене. Последние годы Дюка, занимающий пост профессора инструментсвки в парижской консерватории, пишет мало и опубликовал лишь одну небольшую, очень красивую фортепианную пьесу для «Надгробия Дебюсси». Известно, что он работает уже давно над симфонической трилогией «Буря» на сюжет шекспировской драмы. Дюка примыкает к новофранцузскому музыкальному импрессионизму, еще больше, чем Равель, склоняется к соединению этого импрессионизма (в смысле пользования новыми красочными и гармоническими комбинациями) с унаследованными принципами академизма. Партитура «Арианы», одного из наиболее продуманных созданий французской оперы, сближает свободу гармонического языка Дебюсси с четкой симметрией моцартовской оперной формы и лейтмотивной техникой. В балетной музыке «Пери» его чутье к светлым, прозрачным оркестровым краскам проявляется особенно сильно и оказало несомненное влияние на музыкальную хореграфию Шрекера.

Произведения Дюка.

„Ариана и Синяя борода".

Роже Дюкас.

Более левую позицию в современной французской музыке занимает родственный ему по академическому уклону ученик Форé *Роже Дюкас* (род. 1873). Ему принадлежат восхитительные фортепианные пьесы в дье и в четыре руки, отличающиеся редкой ритмической остротой, струнный и фортепианный квартеты, вариации для арфы и оркестра, небольшое число оркестровых композиций, ряд женских и детских хоров, пастораль для органа и голоса и трех'актный балет «Орфей», написанный им в 1914 г. для б. петербургского Мариинского театра (исполнен впервые на концертах Зилоти). Роже Дюкас художник несовсем самостоятельный, несвободный от колебаний между несоединимыми противоположностями стиля, но безусловно интересный с задатками мастера крупных монументальных форм. К числу таких «промежуточных» композиторов можно отнести еще и «равелианца» *Мориса Делажа* (род. 1883), автора очень колоритно инструментованных индийских напевов, выдвинувшегося за последнее время инвалида мировой войны компо-

М. Делаж.

зитора и живописца *Жоржа Мижо* (род. 1891), сочиняющего по преимуществу камерную музыку (за которую он получал всевозможные премии), *Лили Буланже* (1893—1918), писавшую вокальные (хоровые и сольные) вещи и оставившую невполне законченную оперу «Принцесса Малейн» (по Метерлинку) и *Жака Ибера* (род. 1890). **Ж. Мижо.** **Л. Буланже.**

Некоторый выход из тупика импрессионизма французская критика, а вслед за ней и музыкальная критика других стран находила в творчестве так называемой «шестерки», содружества шести молодых композиторов, избравших числовое обозначение по образцу русской «пятерки» (Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский, Кюи). Самое название показывает, что участники этого кружка стремятся к такому же радикальному перевороту в музыке, как в свое время «могучая кучка», об'единявшая перечисленных выше пять русских композиторов. По аналогии с новыми течениями в литературе и живописи их можно было бы назвать «музыкальными футуристами», но у них замечается отказ от искания новых музыкальных форм и пользование традиционными сонатой, рондо, фугой с более свободным звуковым содержанием. Идейным вдохновителем этой группы был Эрик Сати, собиравший у себя кружок левой музыкальной молодежи. **„Шестерка".** **Музыкальный футуризм.**

Таким образом и здесь мы видим попытку опереться на твёрдые академические основы, связанные с устойчивостью буржуазного круга слушателей. Революционизм «шестерки», в конце концов, лишь мнимой, хотя в музыке и чувствуется определенный протест против изнеженности, оторванности от жизни звукового импрессионизма. Один из членов «шестерки» Дариус Мило неоднократно заявлял, что он считает окончательно изжитым «искусство красочных оттенков» Дебюсси. Новое движение раньше всего манифестировало литературно и в форме докладов очень энергичными нападками на господствующий в левых кругах «дебюссизм», и лишь за последние 4—5 лет определило свою музыкальную физиономию. **Реакция против Дебюсси.**

Самыми сильными представителями «шестерки» мы считаем *Дариуса Мило* (род. 1892) и *Артюра Онеггера* (род. 1892). Первый из них — Дариус Мило — по преимуществу симфонист, хотя его перу и принадлежит ряд камерных композиций (шесть струнных квартетов, сонаты для различных инструментов и инструментальных ансамблей). Характер его симфоний камерный, лирический с преимущественно светлым колоритом и ясным мелодическим рисунком. Одной из особенностей его письма, как и других членов группы, является стремление к *многотональности*, то-есть, совмещению различных тональных фонов. Но все же при рискованности и нарочитой изысканности также политональных сочетаний, обычных для Мило, в нем чувствует музыкант большой силы воображения и воли. В области сценической музыки Мило до сих пор написано: три акта «Заблудшая овца», музыка к трагедии Эсхила «Орестея», балеты «Человек и его желания» (на сюжет Клоделя) и «Синий поезд», музыкальный фарс «Бык на крыше», кантата «Возвращение блудного сына». *Артюр Онеггер* с течением времени все больше склоняется к классическим формам. Значительна его выдержанная в монументальных генделевских формах оратория «Царь Давид», обошедшая весь музыкальный Запад, и кантата для хора и оркестра «Пасифик», воспевающая последнее слово американской техники, гигантский товарный паровоз. Из многочисленных его сонат для различных инструментов выделяется серьезностью настроения альтовая. **Д. Мило.** **А. Онеггер.**

Франсис Пуленк (род. 1889) и *Жорж Орик* (род. 1899) принадлежат школе Эрика Сати. У обоих заметна склонность к юмору, урбанизму, ритмам джаз-банда. Мелодика обоих свежа и непосредственна. Пуленк, между прочим, дал очень оригинальную сонату для двух кларнетов. Орик тяготеет к сцене, преимущественно к балету (последний его балет «Матросы» по- **Фр. Пуленк. Жорж Орик.**

Жермен Тайфер. ставлен в 1925 году). *Жермен Тайфер* (род. 1896) пишет исключительно камерную музыку. Ее последний фортепианнный концерт (1925) написан в моцартовском стиле, при чем в программном пояснении к нему композитор говорит, что ее музыка «попытка возвращения к классицизму в противовес чрезмерному влиянию востока, испытываемому западной музыкой. Шестой участник группы *Ролан Манюэль* (род. 1891) — ученик Равеля, автор прелестной комической оперы «Изабелла и Панталон» (1923). Он также является литературным выразителем «шестерки».

Ролан Манюэль.

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 37.

Кл. Дебюсси.

На русском язык

Сабанеев Л. Кл. Дебюсси, Москва 1922.
Браудо Е. „Творчество Клода Дебюсси", „Аполлон" 1915.
Его же. Дебюсси в России, Аполлон 1917.
Роллан Р. Музыканты наших дней (рус. перв. Ю. Р. Корсаковой). Пгр. 1923.
Шеневьер Д. Кл. Дебюсси. Москва 1914.

На иностранных языках:

Daly W. C. Debussy. Нью Иорк. 1908
Setacioli C. Debussy è un in novatore? Рим. 1911.
Laloy L. Cl. Debussy. Париж. 1909.
Cortotit The Pian musik of Cl. Debussy 1922.
Sauerès A. Cl. Debussy Париж. 1922.
Fabian L. A. Debussy. Мюнхен 1923.

М. Равель.

На русском языке:

Сабанеев. Л. Морис Равель. Москва. 1924.

На иностранных языках:

Manuel R. M. Ravel et son ouevre. Париж. 1914.
Weismann A. Die Musik in der Weltkrise. Берлин. 1922.

Новейшие французские авторы:

Дариус Мило Маленькое раз'яснение. „К новым берегам" № 1.
„ „ Политональность и атональность „К новым берегам" № 3.

Глава тридцать восьмая (десятая).

I. Музыкальная Вена начала 20 века. Арнольд Шенберг. Экспрессионизм звуков и новые принципы воплощения. Шенберг, как музыкально-общественный деятель. Влияние Шенберга на западно-европейскую и русскую музыку. Школа Шенберга.

II. Фр. Шрекер. Оперы Шрекера и его камерная симфония. Шрекер — учитель. Кржденек. Петирек. Иосиф Маркс. Алекс. Землинский. Веллес. Четвертитонная музыка. А. Хаба. Музыкальные «примитивисты». Иосиф Хауер.

III. Новейшие представители немецкой музыки. Ф. Бузони. П. Гиндемит, как камерный композитор и музыкальный драматург.

Музыкальная роль Вены.

Вена, игравшая в течение целого столетия со времени Гайдна до середины XIX столетия роль главнейшего музыкального центра в Европе, а затем оттесненная сильным развитием музыкального искусства в средней и северной Германии, в конце века вновь начинает отвоевывать свое прежнее положение. Тому способствует само географическое положение города на водоразделе двух культур, итальянской и немецкой, и та значительная роль, которую играет в его жизни мелко-буржуазная интеллигенция, всегда склонная к новаторству, вплоть до полного разрыва с существующими традициями. Но вместе с тем, насыщенная музыкой венская интеллигенция, из среды которой вышли крупнейшие музыкальные таланты современности, сама по себе не склонна легко признавать их, предоставляя окончательную оценку их другим странам. Такова была судьба Вольфа, Брукнера, Малера; тот же путь к известности прошел и Шенберг. Самый же тип венской жизни последнего времени, беспокойный, полный стремлений уйти от тяжелой действительности и еще более тяжелых перспектив, создает условия благоприятные для роста тех ново-романтических течений, которые под видом нового искусства выражения (экспрессионизма) обозначают новый возврат к мистическому, неясному, подсознательному, к упразднению самого понятия музыкальной темы и мелодии, связанных с самым представлением о логике звуков.

Судьба австрийских композиторов.

Отсутствие мелодического развития — признак музыкального экспрессионизма.

Отсутствие главного критерия в отношении музыки, *мелодического развития,* является характерным и для сильнейшего представителя современного музыкального экспрессионизма венского композитора Арнольда Шенберга. Нельзя, впрочем, утверждать, что у Шенберга отсутствуют мелодические черты. Напротив того, даже при первом знакомстве с острыми изломами звуковых контуров его композиций чувствуется, что его мелос — результат огромной изобретательности и большого напряжения творческой воли. Но прежнее представление о мелодии, как самостоятельной линии, отделимой от гармонического содержания музыки и возможной в одноголосном испол-

Мелос Шенберга. нении, у Шенберга совершенно исчезает. Потоки мелоса движутся в его музыке непрерывной сменой и совершенно невозможно уловить, куда ведет нас творческая фантазия композитора.

Биография Шенберга. *Арнольд Шенберг* (род. в 1874 г.), в сущности говоря, не получил систематического музыкального образования. Музыку он начал сочинять очень рано, но при крайне строгой самокритике опубликовал сравнительно немного (всего 26 оп'ных названий). В своей музыкальной деятельности этот композитор, пользующийся огромным влиянием на современное поколение музыкантов, не занимал каких-либо руководящих постов. После многих лет тяжелой нужды, он в начале девятисотых годов был дирижером известного в свое время музыкального кабарэ Вольцогена, потом по рекомендации Р. Штрауса преподавателем консерватории в Берлине, затем в 1910 г. получил разрешение об'явить свободный курс композиции при Венской Музыкальной Академии, одновременно с этим руководил хором венского союза рабочих металлистов. С 1911—1914 год Шенберг вновь переселяется в Берлин, занимаясь исключительно частными уроками, а с 1914 года он жил в дачной местности Медлинг, близ Вены, выезжая оттуда лишь для концертных поездок в различные города Европы. В 1912 году он, по приглашению А. Зилоти, дирижировал двумя симфоническими концертами в Петербурге. В 1925 г., после кончины Бузони, Шенберг приглашен был руководить классом композиторского мастерства в Берлинской Высшей Музыкальной Школе.

Протест против музыки Шенберга. Арнольд Шенберг принадлежит к числу самых сложных композиторов современности, и исполнение его произведений, по собственному его признанию, неизменно сопровождалось бурными протестами слушателей. Это обстоятельство создало ему ореол мученика за новое искусство, но вместе с тем сплотило вокруг последнего группу молодых энтузиастов из числа его учеников. Способность же музыки Шенберга постоянно вызывать протесты или, как он сам выражается, «скандалы», об'ясняется главным образом крайней жесткостью, терпкостью его музыкального языка. Его музыка, основанная на каких-то окончательно еще неосознанных законах построения, требует аналитичного ознакомления с отдельными слагающими ее элементами: мелосом, гармонией и ритмикой.

Гармония у Шенберга. О шенбергском мелосе мы говорили уже выше. Наиболее обоснованы и интересны его гармонические построения. Здесь главное новшество Шенберга заключается в полном отказе от прежнего противопоставления диссонанса и консонанса («нет плохих созвучий») и в последовательном проведении принципа «гармонии-краски» (термин Шенберга), способной к многообразным изменениям, вместо прежней ритмико-пластической темы. Сам **Гармония—краска.** Шенберг в своем «Учении о гармонии» пишет: «Решающим в сочинении я считаю лишь чувство формы. Оно подсказывает мне, что я должен писать. Всякий иной фактор исключен. Каждый взятый мною аккорд соответствует известной ***внутренней потребности,*** принуждению моей потребности высказываться, или, быть может, давлению некоей неумолимой, но, в то же время, **Роль гармонической интуиции.** бессознательной логики гармонического конструирования». Таким образом, если судить по этим строкам Шенберга, он в оправдание своего гармонического письма приводит, главным образом, художественную ***интуицию,*** убедительность «неумолимой и, в то же время, бессознательной гармонической логики», что, конечно, идет в разрез с попыткой научно обосновать его.

Шенберг музыкальный реформатор. Однако, подвергая творчество Шенберга историко-критическому рассмотрению, нетрудно раскрыть его корни и связь с предыдущим развитием. При таком способе исследования Шенберга следует скорее отнести к художникам реформаторского типа. Первые его сочинения—ряд романсов и струнный секстет «Ночи просветления» написаны под сильнейшим влиянием вагнеровского «Тристана». Шенберг пользуется в них приемами вагнеро-листов-

ской школы, пытаясь развить их путем утончения мелодики и приспособления их потребностям *камерного* звучания. Так постепенно подготовляется появление первого струнного квартета и камерной симфонии, где эта сторона творчества Шенберга находит свое полное выражение. Затем, по мере обращения композитора к задачам более монументального характера (хоры à capella, оркестровые пьесы, монодрама «Ожидание», драма с музыкой «Счастливая рука» и «Лунный Пьеро» — цикл двадцати одной мелодрамы на текст французского поэта Альбера Жиро—1912) замечается разрыв с прежним романтическим письмом в сторону «многоэтажных» гармонических образований, доходящих до одновременного звучания всех ступеней лада. *Для каждой пьесы устанавливается новая последовательность тонов 12 ступеней хроматической гаммы* (принцип атональности). Одновременно Шенберг чрезвычайно утончает свою ритмику, освобождая мелос от метро-тектонической симметрии. Что касается инструментовки Шенберга, то она основывается не на выразительности отдельных инструментальных красок, как таковых, а на градациях звучности отдельных голосов. Шенберг даже отдельно обозначает главные побочные голоса, определяя таким образом динамику на звучания.

Камерный стиль Шенберга.

Принцип атональности.

Инструментовка Шенберга.

До сих пор Шенбергом, как мы уже говорили, опубликовано сравнительно немного композиций: «Песни» (вокальные поэмы) для голоса и фортепиано, ряд крайне афористических фортепианных пьес, ор. 11, ор. 19 и ор. 22, очень дифференцированных по своему музыкально-ассоциативному содержанию, один струнный квартет и квинтет для голоса и струнного квартета (1910), струнный секстет (1905), несколько мелодрам (см. выше), симфоническая поэма на драму Метерлинка «Пелеас и Мелиссанда» (1911), пять оркестровых пьес (1912), серенада для смешанного состава (кларнет, бас-кларнет, мандолины, гитары, скрипки, альта, виолончели и низкого мужского голоса) (1920—1923), квинтет для духовых, смешанный хор à capella, песни для соло, хора и оркестра на тексты датского поэта Якобсона и обработка двух хоральных прелюдий Баха для оркестра. В этих произведениях мы встречаем большое разнообразие музыкальных форм, среди которых старые контрапунктические (пассакалья — медленная танцовальная пьеса, построенная на неизменно повторяющемся басу — сложнейшие каноны и т. д.), а также сонатная, сохраняются в полной неприкосновенности.

Арнольд Шенберг имеет для современной музыки значение не только как художник творец, но и как глава тесно сплоченной композиторской школы и музыкально-общественный деятель высоких личных достоинств. В качестве последнего он особенно проявил себя в тяжелый для австрийской музыки послевоенный период основанием камерного кружка, дававшего с 1918 года концерты новой музыки. Благодаря личным усилиям Шенберга, не допускавшего в первые годы существования кружка включения в его программу собственных произведений, венская публика имела возможность послушать в образцовом исполнении большинство характернейших образцов новейшего музыкального искусства различных наций.

Шенберг — музыкально-общественный деятель.

Музыкально педагогический дар Шенберга (его перу принадлежит «Учение о гармонии», написанное в 1911 году и переработанное в 1922) воспитал целое поколение молодых австрийских композиторов. К числу первых ревностных его последователей принадлежат *Антон Веберн* (род. 1883) и *Альбан Берг* (род. 1885). Любовно следуя заветам своего учителя, Веберн, так же, как и Шенберг, проявляет склонность к очень коротким, афористическим пьесам с тонко разработанной звуковой динамикой. Рисунок его музыки такой-же нервно-хрупкий, как у его учителя, и самый способ работы столь же медлителен, как у него. До сих пор им опубликованы «Пассакалья» для большого оркестра, инструментальные пьесы, среди них интимно-утонченные «четыре пьесы для скрипки и фортепиано», пьеса для виолончели

Школа Шенберга.

А. Веберн.

и фортепиано, а также романсы на тексты вождя немецких модернистов слова Стефана Георге — всего около десятка опусов, примерно, половина им вообще написанного.

А. Берг. *Альбан Берг* в последнее время выдвинулся своей атональной музыкальной драмой «Воццек» на трагический набросок немецкого драматурга-революционера Бюхера. Ее премьера, сопровождавшаяся несомненным успехом, состоялась на берлинской государственной сцене в декабре 1925 года. В музыкальном оформлении драмы Берг пользуется законченными полифоническими формами, как, например, пассакалией, инструментальной симфонией, ноктюрном, вариациями и т. д. Это придает его «Воццеку» характер полного преобладания инструментальной стихии над вокальной. Из числа более ранних его произведений примечательны соната для фортепиано, струнный квартет, «Хоровод» для оркестра, а также пьесы для квартета и фортепиано. К той же старшей группе «шенбергианцев» принадлежит еще *Карл Горвиц* (1884—1925), композитор, зарекомендовавший себя и на поприще музыкальной науки. В последних вещах Горвица наблюдался, впрочем, заметный уклон к классицизму.

Младший круг учеников. Многочисленная младшая группа учеников Шенберга дала также ряд имен, часто встречающихся на программах последних музыкальных празднеств. Сюда относятся: *Ганс Эйслер* (первый опус — его сонаты для фортепиано издан в 1924 году), *Виктор Ульман* (камерные произведения и симфоническая фантазия), *Феликс Грейсле,* а также примыкающие к шенбергскому кругу *Рудольф Рети* (род. 1891) и *Фиделио Финке* (род. 1891). Интересны два последних: Финке — автор превосходного фортепианного трио, одного из наиболее успешных образцов новейшего камерного письма, и романсов, преимущественно комически-гротесочного характера, и Рети, отличный мастер фортепианного колорита.

Влияние Шенберга на современную западную и русскую музыку. Влияние такого крупного мастера, как Шенберга, конечно, не ограничивается узкими пределами круга его ближайших учеников, но в настоящее время распространяется почти на весь «левый фронт» западно-европейского и русского музыкального искусства. С 1914 года Шенберг не расширил горизонты современной музыки новыми неожиданными для него достижениями, но за этот период очень сильно выросло его влияние, как обще-признанного музыкального вождя. Следы шенбергских воздействий на композиторскую технику нетрудно открыть в произведениях Стравинского, Равеля (см. предыдущую главу), Мальпиеро и других менее значительных представителей новейшей немецкой, русской, итальянской и французской музыки. Не менее глубокий след в качестве вождя-учителя оказал и другой венский мастер, далекий по своему направлению и творческим задачам от Шенберга, но столь же уважаемый,

Ф. Шрекер. как общественно-музыкальный деятель *Франц Шрекер.* Франц Шрекер, по происхождению венгр, родился в 1878 году в Монако, прошел серьезную школу у известного венского теоретика Роберта Фукса. В 1900 году, по окончании консерватории, Шрекер обратил на себя внимание своей экзаменационной работой «116-й псалом», написанный под сильным влиянием Брамса. За ней в ближайшее время последовал ряд симфонических произведений: премированное «Интермеццо» (1902) для струнного оркестра, «Романтическая сюита», «Фантастическая увертюра», увертюра «Эккегардт», все в 1903 году,—лирическая опера «Пламя» (1902), интересная своей своеобразной гомофонией, хореграфическая музыка «Роккоко» (сюита танцев в старом стиле 1908), «День рождения Инфанты» — пантомима на сюжет Оскара Уайльда (1908, вторая редакция — 1922), аллегория «Ветер» для камерного состава (1908).

Первые симфонические произведения Шрекера. Во всех этих вещах первого периода его творчества преобладает, в сфере гармонии, влияние французских импрессионистов, а отчасти и русской музыки конца XIX столетия в мелодических оборотах. В 1907 году он поступил на службу в Венскую Народную Оперу, а

с 1911 занял место профессора теории венской Музыкальной Академии. В том же году им был основан Филармонический Хор для исполнения новой музыки. В 1912 году состоялась во Франкфурте премьера шрекеровской оперы «Дальний звон», начатая еще в 1903 году. С этого момента начинается слава Шрекера, как музыкального драматурга, все более усиливпаяся по мере постановок дальнейших его опер: «Отмеченные» (1912—1915), первое исполнение во Франкфурте на Майне в 1918 году), «Кладоискатель» (1916—1919, первое исполнение во Франкфурте на Майне в 1920 году), «Иррелоэ» (1919—1923, первое исполнение в Кельне ,в марте 1924 года). Все эти оперы написаны Шрекером на собственные тексты. Кроме того, Шрекеру принадлежат еще ряд романсов для голоса и рояля, «камерная симфония» для 23 солирующих инструментов (1917) и одноактная опера «Игрушка принцессы» (1909—1915), дважды переработанная. В 1920 году он избирается на пост директора берлинской Высшей Музыкальной Школы, что дает ему возможность широко развернуть свой педагогический талант. Этот пост Шрекер занимает и поныне, прерывая профессорскую деятельность лишь гастрольными поездками для дирижирования своими операми и симфоническими произведениями. Осенью 1925 года Шрекер посетил Ленинград, где в большом академическом театре оперы и балета (б. Мариинском) идет его опера «Дальний звон» (с весны 1925 года) и Москву. Об этой поездке он поместил восторженную статью в журнале «Музыка» (см. библиографию). В настоящее время Шрекер работает над новой оперой, сюжет которой еще хранится им в тайне.

Оперы Шрекера.

Педагогическая деятельность.

Шрекер в СССР.

Франц Шрекер — наиболее популярный представитель современной немецкой оперы, прочно владеющий симпатиями публики. Своеобразие его оперного стиля заключается в чрезвычайной подвижности и богатстве фантазии, обращенной в сторону вокального звука. Все его творчество своего рода оправдание мелодии, как музыкально-драматической. В немецкой критике часто встречается утверждение, что Шрекер современный продолжатель Глюка и Генделя, их стиля *гомофонной музыкальной драматургии.*

Роль вокального элемента в творчестве Шрекера.

При таком преобладании мелодического начала оперы Шрекера — крайняя реакция против симфонической музыкальной драмы вагнеро-штраусовского направления. Разрыв с этой линией развития немецкой музыкальной драмы у него выражается в отказе от настойчивого проведения принципа лейт-мотива, как строительного начала музыкальной драматургии. Целые сцены обыкновенно задуманы им в одном музыкально-живописном плане с очень гибким использованием всевозможных элементов импрессионистического характера. Другими словами, Шрекер в своих операх исходит из элементов, воспринимаемых исключительно слухом, то-есть, чисто музыкальных. *Музыка у него организует действие, а не наоборот, как у Вагнера.* «Антивагнерианство» Шрекера сказывается и в его романской ориентации — его вкрадчивая, мягко льющаяся мелодика пестра и невыдержана: в ней часто слышатся отзвуки Массне, Верди, Пуччини, Чайковского при мастерском владении современным политональным письмом. Само-собою разумеется также, что Шрекер пользуется в своих операх всем разнообразием оркестровой палитры наших дней. Здесь Шрекер достигает изумительной ясности и прозрачности, при кажущемся нагромождении оркестровой звучности. Одним из его любимых приемов — введение в действие нескольких самостоятельных оркестров, примером чего служит весь второй акт «Дальнего звона». Большая внутренняя сосредоточенность ограждает его от засилия технического аппарата над музыкальным замыслом. Красочное чутье Шрекера скорее всего приближает его к современному итало-французскому типу при почти славянской мягкости и неясности ощущения.

Реакция против вагнеро-штраусовской музыкальной драмы.

Отклики итало-французской лирики в музыке Шрекера.

Инструментовка Шрекера.

Тексты шрекеровских опер. Все тексты своих опер Шрекер, как мы уже говорили, сочиняет сам. Эти тексты представляют собою какую-то мешанину неясной мистики с попыткой овладеть сложной проблемой современного города, его классовой борьбой и трагедией быта. Его основная драматическая идея исходит всегда от какого-либо звукового символа или музыкального видения и, при всем сюжетном разнообразии, его операм свойственен один основной мотив—эротичность, доведенная до болезненного любовного пафоса. Его оперы насквозь чувственны и, несмотря на свою внешнюю красивость, беспощадно натуралистичны в разоблачении полового зла. По всей вероятности, именно эта сторона его творчества возбуждает особый интерес в Германии, где литература и живопись послевоенного времени с особой остротой ставят именно эти вопросы.

Эротичность шрекеровских текстов.

Камерная симфония Шрекера. В качестве *симфониста* Шрекер создал до сих пор лишь одно крупное произведение: камерную симфонию для 23-х инструментов (1917). Эта симфония наряду с камерной симфонией Шенберга (1913) открывает собой новую эру в истории западно-европейского симфонизма: утверждение принципа «комнатной звучности» в оркестровой музыке. Несомненной заслугой Шрекера является и здесь его стремление к опрозрачению оркестрового звука в противовес крайне напряженной «оркестрофонии» послелистовской симфонической школы. Здесь, в области симфонии, Шрекер осуществил ту идею, которую в современном немецком звуковом сознании заронил в 1912 году своей оперной интермедией «Ариадна в Наксосе» Рихард Штраус. Упрощение оркестрового стиля при утонченном использовании отдельных солирующих голосов оказалось действительно удачным исходом из тупика западноевропейского симфонизма. Шрекер нашел не мало подражателей среди современной композиторской молодежи, чему, впрочем, способствовало и давление хозяйственных причин — дороговизна и недоступность современного большого оркестрового ансамбля. Симфония, придерживающаяся в общем классических схем, необычайно разработана в тембровых и динамических оттенках и дает блестящее доказательство мастерской инструментовки Шрекера.

Приемы камерной инструментовки.

Ученики Шрекера. Положение профессора Венской Музыкальной Академии и директора самого авторитетного музыкального учреждения Германии, бывшего до него оплотом музыкального консерватизма, берлинской Высшей Музыкальной Школы, сгруппировало за последнее десятилетие вокруг Шрекера большое число молодых немецких композиторов, его учеников. Среди последних вполне определившееся место занимают *Эрнест Кржене́к, Феликс Петирек, Эгон Корнаут и Алоиз Хаба* — все четверо уроженцы Австрии и Чехо-Словакии. *Эрнст Кржене́к* род. в 1900 году и выдвинулся впервые своим струнным квартетом на нюрнбергском музыкальном празднестве в 1920 году. За последние годы он проявляет большую творческую активность (четыре симфонии, три квартета, два «concerto grosso» для оркестра, симфоническая музыка для 9 сольных инструментов, фортепианный и скрипичный концерты, опера-кантата «Замок насилия», героическая опера «Прыжок через тень», музыкальная драма «Орфей и Евридика», балет «Мамон», песни и пьесы для различных инструментов и камерного состава). У Кржене́ка мы замечаем характерную смесь глубокой иронии и повышенного трагизма выражения, свойственную многим молодым авторам последнего пятилетия послеверсальской Австрии и Германии. Он пишет, например, «Пасакалью» на тему воображаемого хорала, «Я верю в Иисуса Христа» и заканчивает ее лихим, заправским фокс-тротом, в чем нельзя, конечно, не видеть острого издевательства над приверженностью новейшей немецкой музыки к средневековым формам, а, может быть, и более глубокой иронии над религиозностью вообще. Камерная музыка Кржене́ка написана в стиле чрезвычайно усложненной полифонии, в то время, как последние его композиции, особенно опера-кантата «Замок насилия», сюжет кото-

Э. Кржене́к.

Гротеск в современной музыке.

рой построен на трагической борьбе с феодальной мощью, намечают тяготение к простым четким линиям. Опера эта при первом представлении произвела подавляющее впечатление, именно своей суровой примитивностью. *Феликс Петирек* (род. 1892) тяготеет больше к народной песне (в его обработке имеется сборник украинских мелодий для фортепиано). С 1919 г. он руководит фортепианным классом при Моцартеуме в Зальцбурге. Петиреку принадлежит целый ряд фортепианных произведений, интересных, главным образом, использованием непосредственной народной ритмики. Кроме того, им написано довольно много церковной музыки, ряд гротесков для фортепиано и одноактная пантомима «Комедия», зимняя сказка «Бедная мать и смерть», ноктюрн «Тени» и духовная опера «Райский сад». *Эгон Корнаут* (род. в 1891 г.)— автор интересной камерной музыки — в последние годы совершенно посвятил себя научно-исследовательской работе. О четвертом ученике Фр. Шрекера Алоизе Хаба мы скажем еще в дальнейшем изложении.

Ф. Петирек.

Кроме только что нами упомянутых композиторов, относимых к школам Шенберга или Шрекера, современная Австрия располагает еще рядом видных музыкальных деятелей, не входящих в эту группировку. Сюда относится теперешний директор Венской Музыкальной Академии *Иосиф Маркс* (род. 1882 г.). Маркс—по преимуществу, лирик, умеренно модернистического направления. Первоначально он примыкал к Роберту Францу, а затем к Гуго Вольфу, столь же тщательно разрабатывая фортепианное сопровождение. Во многих романсах Маркса чувствуется близость к северной австрийской немецкой народной песне. За последнее десятилетие Маркс написал много камерной музыки, «Романтический» фортепианный концерт (1919) и «Осеннюю симфонию» (1922), в которых намечается сдвиг в сторону более «левых» гармоний. В конце 1925 года он написал свою первую оперу. К старейшему поколению австрийских музыкантов принадлежит также высоко-даровитый дирижер, руководитель образцовой пражской немецкой оперы, *Александр Землинский* (род. 1872), учитель Шенберга и оказавший на него сильное влияние, и *Эрвин Лендвай* (род. 1882), ученик Пуччини, заведующий музыкальным отделом немецкого «Социалистического ежемесячника». Перу Землинского принадлежат две одноактные трагические оперы: «Флорентинская трагедия» и «Карлик», комическая опера «По платью встречают», две симфонии, два струнных квартета, ряд песен и т. д. Землинский, музыкант большой культуры, имеет общественные заслуги на своей родине. У Эрвина Лендвай любопытен уклон в сторону примитива под влиянием знакомства с музыкальным Востоком (Япония). К лучшим его произведениям принадлежат его хоры и оркестровые пьесы для малого состава («Архаические танцы» и др.). К числу крайних австрийских новаторов может быть далее отнесен и знаменитый пианист *Артур Шнабель* (род. 1882, живет теперь постоянно в Берлине — стр. квартет, фортепианные произведения и соната для скрипки-соло) и *Эгон Веллес* (род. 1885). Веллес крупный ученый музыковед школы Адлера, исследователь византийской и армянской музыки. По композиции он ученик Шенберга. Значительны его навеянные русскими образцами балеты («греческий» и «персидский», «Ахилл на Скиросе» «Чудо Дианы»), опера «Принцесса Гирнара» и музыкальная трагедия «Альцеста» (1923, по Эврипиду), обходящая сейчас большинство немецких сцен. Последняя считается одним из наиболее сильных образцов современной музыкальной трегедии, очень своеобразно преломляющей античный сюжет. Веллес — композитор, склонный к точным сжатым ритмическим формулировкам и сильным трагическим акцентам. В своих ранних вещах он, однако, не избег интеллигентской расплывчатости, об'яснимой общим мистико-космическим миросозерцаниям. *Алоиз Хаба* (род. 1893), о котором упоминалось выше, сделал нашумевшую в свое время попытку практического использования *четвертитонной системы* (квар-

И. Маркс.

А. Землянский и Э. Лендвай.

А. Хаба.

тет и симфоническая музыка), нашедшую отклик как в Германии (здесь имеются более ранние работы на ту же тему Э. Штейна, В Меллендорфа и Иорга Майера), так и в СССР (исследования Арсения Авраамова и Г. М. Римского-Корсакова). «Атонализм», как система, возвращающая музыку к народному примитиву, нашла своего горячего защитника не только теоретически, но и на практике в лице самоучки-композитора *Матиаса Хауера* (род. 1883), автора книги «О сущности музыки» (1921) и ряда чисто атональных произведений «прелюдии и мелодии для темперированных атональных инструментов», прелюдии для челесты и гармониума, «Скованный Прометей» (заключительная часть трагедии Эсхила для голоса и фортепиано) и др. Хауер — самый последовательный «атоналист» в современной австрийской музыке.

Четвертитонная музыка.

М. Хауер. Теория чистого атонализма.

Отсутсвие школьных группировок в современной Германии.

Северная и средняя Германия была охарактеризована нами уже в прежних главах. Здесь не имеется в настоящее время таких сплоченных школ, как Шенберга и Шрекера, об'единяющие почти исключительно представителей молодой Австрии и Чехословакии, и историку новейшей немецкой музыки поневоле приходится ориентироваться на отдельные крупные имена. Недавняя кончина крупнейшего итало-немецкого пианиста *Феруччио Бузони* (1866—1924) еще раз поставила на обсуждение широких кругов вопрос о его художественной значимости, как композитора. Имя Бузони, сильно влиявшего на окружающих своим личным обаянием и как мыслитель о музыке, сделалось своего рода лозунгом для левой немецкой критики, которая ставит его рядом с Дебюсси и значительно выше большинства немецких композиторов начала 20 века.

Ф. Бузони.

Бузони — виртуоз и педагог.

Феруччио Бузони, занимавший в современном виртуозном мире положение, подобно его учителю, Францу Листу, и имевший столь же огромное интернациональное значение, как пианист и педагог (он между прочим, с 1890—1891 года был профессором Московской консерватории), наибольшую композиторскую известность приобрел замечательными обработками баховских органных и фортепианных произведений. Бах и Моцарт, собственно говоря, оставались до конца жизни главными притягательными полюсами его творческой фантазии. Композиторское наследие его чрезвычайно разнообразно, оно включает почти все виды камерной музыки, небольшое количество симфонических произведений и несколько музыкально-драматических: «Выбор невесты» (на сюжет новеллы Гофмана), «Арлекино», «Турандот» и «Доктор Фауст». Кроме того, ему принадлежит ряд очень оригинальных и глубоких статей о музыке, собранных в сборнике «Об единстве музыкального искусства», в том числе и замечательный опыт новой эстетике музыки (в защиту треть-тонной системы), несколько поэтических текстов для музыкальных драм. Его жизненный труд завершает огромное количество виртуозных обработок произведений Баха (большое семитомное издание и транскрипции на темы Моцарта, Шуберта, Листа, Вагнера. В отношении богатства и разнообразия фортепианных транскрипций Бузони вполне приближается к своему учителю.

Музыкально-теоретическая деятельность.

Виртуозные транскрипции.

Художественное значение самостоятельных произведений Бузони проявляется во многом. Его творческое мировоззрение крайне неясно и сбивчиво. Постоянное шатание между импрессионизмом и попытками расширить контрапунктические возможности современной музыки об'ясняются *любовью к экспериментам,* в высшей степени свойственные его неуравновешенному характеру и натуре пианиста-виртуоза. Бузони-искатель, искатель страстный, человек очень много думавший и мечтавший о коренном обновлении музыки, но без достаточной умственной выдержки для упрочнения действительно нового. С его музыкой почти невозможно сжиться, при ее изобилии смелых и неожиданных приемов, не приведенных к художественному единству. Одно

Любовь к экспериментам.

из наиболее характерных его камерных произведений — «контрапунктическая фантазия», показательна вообще для новейшей немецкой музыки в деле подготовки нового гармонического фундамента. Мелодически его одинаково привлекал Восток и далекий Запад (индейские эпизоды), где его пытливый ум искал свежих импульсов для современной музыки. В своих операх Бузони первоначально делает попытку соединить традицию остроумной певучести итальянского буффа с эмоциональной глубиной послевагнеровской драмы. За беспечной улыбкой арлекина чувствуются судороги глубоких страданий, своего рода «смех сквозь слезы». «Выбор невесты» — опыт художественного восстановления Берлина двадцатых годов прошлого столетия. Наконец, в последней своей опере «Доктор Фауст», которая по мысли самого автора должна была завершить его творчество, Бузони совершенно отрывается от действительности в область отвлеченных контрапунктических построений, столь мало вяжущихся с непосредственными задачами драматургии. Опера эта была поставлена уже после смерти Бузони на дрезденской сцене в 1925 году.

Оперы Бузони.

Ярчайшим выразителем современного немецкого искусства признается *Пауль Гиндемит*. Гиндемит родился в 1895 году в семье рабочего маляра; ремесло музыкальной композиции он изучил у Арнольда Мендельсона и Бернгардта Секлеса, двух представителей консервативной школы. В 1915 году, по окончании учения, сделался скрипачем франкфуртской оперы. С 1923 года Гиндемит вступил в состав квартета Амара, пропагандирующего, главным образом, новую музыку. Композиторская известность Гиндемита началась в 1921 году, когда на донауэшингенском празднестве исполнено было несколько его произведений, а в июне того же года были в Штутгарте поставлены две его одноактные музыкальные драмы. С тех пор повсюду, где исполняется новая музыка, на первом плане стоит его имя. В последнее время произведения Гиндемита часто играются русскими камерными ансамблями и инструменталистами. Общее число написанных им до сих пор композиций — 34, по преимуществу камерных (для квартета, трио, сонаты и концерта для различных сольных инструментов, романсы) и несколько одноактных опер — «Убийца, надежда женщин», «Санкта-Сусанна», «Нуши-нуши» — марионеточная игра, «Демон» — танцовальная пантомима, «Балетная триада» для *механического* органа.

П. Гиндемит.

Биография.

Произведения Гиндемита.

В творчестве Гиндемита остро выразился сложный и жесткий ритм современного города во всем его многообразии. В этом отношении он близко подходит к Стравинскому последнего периода. Характерен рассказ самого Гиндемита о годах его учения, когда он «в качестве скрипача, альтиста, пианиста и музыканта на ударных зарабатывал хлеб игрой в кафе, кинематографах, джаз-банде и оперетте». Такая школа жизни отразилась как на легкости его письма, так и на подчеркнутом реализме последнего. Гиндемит принадлежит к числу тех художников, которые чрезвычайно быстро отражают в своем творчестве самые разнородные впечатления окружающей жизни, не стесняясь ни формами, ни характером выражения. Временами его музыка производит впечатление крайне небрежных набросков и какой-то полной беззаботности в отношении формального выражения. Но при всем том, они всегда чрезвычайно убедительны. Секрет этого непосредственного воздействия Гиндемита в задорности, жизненности, нервном трепете его музыки, при общей ее простоте. За последнее время у Гиндемита, прошедшего через все стадии, характерные для германской музыки начала 20 века, от нео-классицизма и подражения Брамсу через влияния Шенберга и Штрауса до упразднения понятия тональности, замечается уклон к музыкальному примитивизму, использованию песенных элементов первобытных народов. Музыкальная мысль, пресытившись городской культурой, ищет свежих соков вне

Характеристика стиля Гиндемита.

Развитие музыки Гиндемита.

Примитивизм музыки Гиндемита.

европейской музыкальной цивилизации. Это бегство от двигательных ощущений современного американизированного города очень показательно, и при отсутствии живого содержания в современном капиталистическом Западе разовьется в сильное музыкальное движение. Острая ирония и насмешка, играющая немалую роль в музыке Гиндемита, показывает, что он отнюдь не является «бесстрастным механиком композиции», а идейным отщепенцем от этого процесса вырождения старого уклада.

ЛИТЕРАТУРА

Литература к главе 38.

Музыкальная Вена:

Stefan. P. Neue Musik und Wien. Лейпциг. 1921. „Wien" Heft der Musik.

На русском языке:

Арнольд Шенберг. Кавалькоресси М. Музыкант наших дней (А. Шенберг). Аполлон 1911.

Браудо Е. Ар. Шенберг и его „Пелеас и Мелиссанда". Новая Студия № 1. (1912).

Глебов Игорь. Новая музыка. II. Ленинград 1924. (Гос. филармония и Гос. Инст. Ист. Ис.).

Рославец Н. „Лунный Пьеро" Шенберга. „К новым берегам". № 3. Москва. 1923.

На иностранных языках:

(Сборник статей учеников Шенберга) Arnold Schönberg. Мюнхен. 1912.

(Сборник) Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag. Вена. 1924 (отдельный выпуск журнала „Anbruch").

Becker P. Neue Musik. Берлин. 1920 (5-ое издание).

Stein E. Neue Formprinzipien (Сборник „Von neuer Musik" Кельн 1925).

Wellesz E. A. Schönberg. Вена. 1921.

Книга Шёнберга:

Schönberg A. Harmonielehre. (1912-ое изд. 1921).

На русском языке:

Школа Шенберга:

Шенберг и его школа в статье Шеринга, А: „Экспрессионизм в музыке" (сборник „Экспрессионизм" под редакцией Е. Браудо и Н. Радлова. Госиздат „Всемирная литература. Петроград-Москва 1923).

На иностранных языках:

Weissmann, A. Die Musik in der Weltkrise. Штутгарт. 1922.

На русском языке:

Франц Шрекер.

(Сборник) Франц Шрекер и его опера „Дальний Звон" (основная статья Игоря Глебова) Ленинград 1925.

На иностранных языках:

Hoffman R. S. Franz Schreker. Лейпциг-Вена. 1921.

Becker P. Franz Schreker („Deutsche Bühne" Франкфурт. 1917).

его же „Neue Musik" Берлин. 1920 (5-ое изд.)

его же „Klang und Eros". Штутгарт. 1922. (разбор опер Шр.).

Schreker F. Kunst und Volk im neuen Russland. „Musik" 1926.

На русском языке:

Бузони Ф. „Этюды новой эстетики музыки". (перев. В. Коломийцева). Петерб. 1913.

На иностранных языках:

Феруччио Бузони. Leichentritt H. F. Busoni. Берлин. 1916.
Selden-Goth G. F. Busoni. Вена. 1922.
Becker P. „Klang und Eros". (Разбор двух опер Бузони).

Павел Гиндемит.

На русском языке.

Беляев В. и Ширинский В. (статьи о Гиндемите). Современная Музыка, журнал. Москва 1923.
Глебов, Игорь. Новая музыка II. Ленинград 1924 (См. выше).

На иностранных языках:

Willms. Fr. P. Hindemith. Ein Versuch. „Von Neuer Musik" (сборник) Кёльн. 1925.
Becker P. Klang und Eros. Штутгарт. 1922 (Разбор трех одноактных опер Гиндемита).

Глава тридцать девятая (одиннадцатая).

I. Чешская музыка. Зарождение национального стиля в опере Ф. Сметана. Влияние русской «могучей кучки». Чешские симфонисты. Антонин Дворжак. Сденко Фибих. Авторы переходного времени. Образование чехословацкой республики. Современные чехо-словацкие композиторы. Крайнее обострение национального чувства. Моравы. Новая словацкая музыка.

II. Венгры. Своеобразие венгерской народной песни. Значение Листа и Брамса для венгерской музыки. Искание подлинного народного выражения. Современные венгерские фольклористы. Барток и Кодали. Новейшее поколение венгерских композиторов.

III. Польская музыка. Значение Шопена для современной польской музыки. Главные польские музыкальные центры. Игнас Падеревский и современные польские пианисты. Младополяки. Под'ем польского музыкального творчества в начале XX века. Современная музыкально-общественная жизнь в Польше.

Зарождение чехословацкой национальной музыкальной школы.

В Чехословакии, так же, как и в других европейских странах, национальная школа обозначалась впервые в опере. Это национальное движение, опиравшееся на силы мелкобуржуазной интеллигенции и тесно связанное с ее чаяниями политического характера, было раньше всего реакцией против академизма, как явления устойчивого общественного равновесия. Мелкие народности, стремившиеся к национальному освобождению, с крайним напряжением пытались создать свое собственное искусство, которое можно было противопоставить культурно, а следовательно и политически, господствовавшей музыке. Нет ничего удивительного в том, что главную свою опору нарождающиеся национальные школы искали в свежих соках воспринимаемой крестьянской песни, как *некая народная сущность*. Идеология музыкального народничества впервые, с полной последовательностью провозглашенная в России (не без влияния пробуждающегося национального музыкального сознания в Германии), вызвала к жизни чешскую народно-музыкальную школу.

Идеология музыкального народничества.

Влияние русской „могучей кучки“.

Связь между чешским и русским искусством упрочалась тем, что либеральные и национально-демократические общественные группировки рассчитывали в своей борьбе против австрийского владычества на поддержку русской либеральной массы. Большое значение имело и то обстоятельство, что чешская художественная музыка работала на тот же круг националистической интеллигенции, которая оказывала в России поддержку творчеству «могучей кучки». К этому присоединяются еще личные влияния Балакирева и Чайковского, посетивших Прагу и оставивших там глубокий след в музы-

кально-общественной жизни. Общи были также и западно-европейские воздействия на характер чешской художественной музыки, первоначально Моцарта и Вебера, а затем Берлиоза, Шумана и Листа, воздействовавшие на нее в силу самого положения Чехии в центральной Европе гораздо раньше, чем на русскую. Тем самым чехи не имели возможности проявить достаточно ярко свой собственный мелодический и, связанный с ним, гармонический мир.

Общность западно-европейских воздействий.

Ф. Сметана.

Основателем современной чешской музыки надлежит считать *Фридриха Сметана* (1824—1884). Он создал ряд опер на чешские тексты и около десятка симфонических композиций на основе чешского народного мелоса. Его роль в чешской музыке можно уподобить значению Глинки для русской. Сметана по своим композиторским симпатиям относится к берлиозо-листовскому направлению (из немцев он ближе к средним романтикам) и в национальных моментах умерялся влиянием высокого европейского симфонизма. Фантастика и красочность чешских народных сюжетов им передается в музыкальных оборотах опрощенного листовского склада. Известный западно-европейский лоск его письма вызвал со стороны чешских музыкантов-националистов оппозицию против Сметаны. Его наиболее значительные произведения (музыкальные драмы «Далибор» и «Либуса») не встретили восторженного отклика на его родине: автор их был заподозрен в вагнерианстве. Наиболее жизнеспособным оказался его цикл из шести симфонических поэм «Моя родина», выдержанных в том стиле романтического национализма, который еще поныне волнует самосознание чешской мелкой буржуазии, и превосходный ми-минорный струнный квартет «Из моей жизни». Из его опер наиболее удачны те, где проявляется юмор Сметаны—«Проданная невеста» — его первая опера (1866, благодаря успеху которой он сделался дирижером чешской оперы в Праге) и «Поцелуй» (1876). Они свидетельствуют о не особенно глубоком, но привлекательном по своему изяществу и искренности таланта. От Сметаны своей приверженностью к чистой симфонической музыке отмечается второй крупный чешский мастер, основоположник национальной школы, *Антонин Дворжак* (1841—1904). Дворжак глубже связан с ритмом и мелосом чешской народной песни, и творчество его более демократично. Его можно назвать Бородиным чешской музыки (Риман неудачно сравнивает его с Чайковским) и наиболее органичным ее инструменталистом. Своими корнями он уходит вглубь классической и романтической музыки, развивая, в сущности говоря, так же, как Бородин, бетховенские и шумановские идеи (у Дворжака кроме того замечается и несомненная близость к Брамсу, который в свою очередь, выдвигал молодого чешского композитора), однако, благодаря значительности своей внутренней жизни и своему сильному восприятию народной песенной стихии Дворжак дал много ценного для чешской и всей европейской музыки. Он отличался необычайной чуткостью к ритмическому своеобразию народного пляса, что придает, например, его великолепным обработкам славянских танцев (чешских, словакских, сербских, украинских) и славянским рапсодиям большую художественную убедительность. Перу Дворжака принадлежат семь симфоний (две посмертные), несколько симфонических увертюр и симфонических поэм, а также много камерной музыки (восемь струнных квартетов, два фортепианных квинтета, пьесы для различных инструментов и т. д.). Кроме того, он не раз пробовал себя и в области музыкально-драматической (6 опер), примыкая в начале своей деятельности к Вагнеру, а впоследствии к Мейерберу («Дмитрий»—1882, «Якобин»—1889) и Лорцингскому оперному типу («Русалка» 1901) с подмесью национальной мелодики. Сильнее всего Дворжак — в своих симфониях. В лучшей из них «Новый мир», написанной в Америке (Дворжак с 1892—1895 г. был директором ньюиоркской кон-

„Чешский Глинка".

Симфонические поэмы Сметаны.

Комические оперы.

А. Дворжак.

Родство с Бородиным.

Оперы Дворжака.

„Из нового света".

серватории), он превосходно использовал негритянские мотивы, введя их впервые в западно-европейскую музыку.

Зденко Фибих (1850—1900), третий чешский композитор прошлого столетия, оказавший большое влияние на современную чехословацкую школу, обладал горизонтом более широким, не ограничивая себя местными национальными задачами и избирая для своих музыкально-драматических произведений и симфонических поэм темы из мировой литературы. Фибих отходит от национально-романтического направления Сметаны и Дворжака. Он убежденный вагнерианец, с очень живой, подвижной фантазией, прекрасный знаток оркестрового колорита и тонкий лирик (романсы и фортепианные пьесы — свыше трехсот — в шумановском духе). Интересны баллады Фибиха в форме мелодрам («Водяной», «Гакон») и симфонических поэм, повлиявшие на музыкальное творчество последнего времени.

З. Фибих.

Мелодрамы Фибиха.

Непосредственно к Дворжаку и Фибиху примыкает старшее поколение чехословацких композиторов: *И. Фёрстер* (род. 1859), теперешний ректор пражской консерватории, музыкант по складу дарования близкий к Фибиху, *Вячеслав Новак* (род. 1870), симфонист дворжаковского типа, не чуждый влияния Чайковского, но несколько более сдержанный и суровый, чем его учитель (в своих симфонических произведениях он, главным образом, вдохновляется словацкими сказками), *Иосиф Сук* (род. 1874), участник знаменитого чешского квартета, композитор с хорошо выраженным мелодическим даром и знанием камерного стиля. К этому же старшему поколению можно отнести и крупного дирижера, играющего видную роль в русской музыкальной общественности, *Вячеслава Сука* (род. 1861), автора оперы «Лесной царь», симфонической поэмы «Иоанн Гус» и струнной серенады.

И. Сук.

В. Сук.

К Фибиху далее примыкает из молодой группы чешских композиторов: *Отакар Остричиль* (род. 1879), теперешний директор пражской национальной оперы. Интересны его последние произведения, две хоровые легенды и пантомимы «О мертвом сапожнике и танцовщице», написанные в современном политональном стиле; в своих же более ранних операх он склоняется к импрессионизму. Группа учеников Новака отличается большой продуктивностью: *Вацлав Степан* (род. 1889), музыкальный критик, автор многочисленных камерных вещей ново-французской ориентации, *Ладислав Вичпалек* (род. 1882), автор свежих по музыкальным мыслям камерных ансамблей и вокальных (хоровых) композиций, *Рудольф Карел* (род. 1881)—ученик Дворжака—(во время мировой войны он был преподавателем тифлисской консерватории), автор оркестровой фантазии «Идеалы» (под каковыми надо разуметь музыкальные идеалы его учителя Дворжака) и более свежих и лично продуманных камерных вещей, *Ярослав Кшичка* (род. 1882), пишущий под сильным влиянием новой русской школы, *Оскар Недбал* (род. 1871), альтист чешского квартета и дирижер, композитор несомненного дарования, избравший путь легкого успеха и наживы массовым производством оперетт. С образованием, по окончании мировой войны, самостоятельной чехословацкой республики потребность в ясно выраженной национальной музыке настолько обострилась (по причинам о которых мы говорили выше), что младочехи сами не включают в свою среду таких интересных авторов, как *Алоиз Хаба, Э. Кашенека, Ф. Петирека*—уроженцев Австрии, сочиняющих музыку общеевропейского характера, не окрашенную в национальный мелос.

Группа учеников Фибиха.

Камерные композиторы.

Заканчивая главу о чехословацкой музыке, необходимо упомянуть еще о композиторах — моравах, словенцах, сербах и болгарах. К числу первых принадлежит маститый музыкальный драматург *Леош Яначек* (род. 1854), «нестор моравских композиторов». Яначек — автор девяти (последняя — «Дело Макронуло — 1925) опер, в которых, следуя Мусоргскому, стремится максимально приблизить мелодическую линию к речевой драматически возбужден-

Моравы.

Л. Яначек.

ной интонации. Он чрезвычайно национален в этом смысле, хотя несвободен от влияний западного (французского) импрессионизма. Яначеку, между прочим, принадлежит, опера «Катя Кабанова» (1922) на сюжет «Грозы» Островского. Главное произведение Яначека опера «Ее приемыш» («Иенуфа») на драму (в прозе) из жизни моравских крестьян (1902). Его мужские хоры, написанные в тонах сильного экспрессионизма, производят яркое впечатление. Камерная музыка у моравов представлена *И. Квапилем* (род. 1892) и *В. Петчелка.*

Словакская музыка. Словакская музыка до последнего времени не выходила за пределы собирания народных песен и духовной музыки. Первые слабые ростки самостоятельной словацкой художественной музыки относятся к концу прошлого столетия. В настоящее время здесь начинают выделяться имена: *Дезидер Лацко* (виртуозные фортепианные пьесы), *Фрико Кафонда* (песни, инструментальные сонаты, струнный квартет, эскизы словацкой оперы). В деле пропаганды словацких народных песен заслуги имеет *Др. А. Колишек.* Сербская (юго-славянская) национальная школа выдвинула в самое последнее время (1925—1926) *Иосифа Славенского* (род. 1890), автора камерных и хоровых вещей на юго-славские крестьянские песенные мотивы; болгарская — *Панчо Владигерова* (род. 1899), композитора ново-немецкой ориентации (камерные произведения, музыка к «Сонате Призраков» Стриндберга).

Мираж национализма в Венгрии В современной белой Венгрии мираж национализма еще сильнее владеет интеллигенцией страны, чем в Чехословакии. В деле художественного утверждения своей народной мелодики современным венгерским композиторам приходится вести ожесточенную борьбу с общепринятым после Листа

Лист и венгерская музыка. представлением о венгерском мелосе. То, что проводил в Европе Лист под видом венгерской музыки, окруженной всем блеском его виртуозного гения, было, в сущности говоря, приспособлено для широкого круга потребителей и не давало представления о подлинной музыкальной сущности венгерских народных напевов.

Близость венгерской народной музыки к музыке монгольских племен. Венгерская песнь, построенная на архаических ладах, и имеющая в основе своей пентатонную гамму, восходит к очень древнему источнику и родственна народной музыке монгольских племен (татар, киргизов). Пятитонная основа благодаря присоединению добавочных ступеней перешла в дальнейшем развитии в церковные лады. Общий характер венгерской народной музыки рапсодичен с уклоном в сторону мрачного, сгущенного пафоса. Псевдо-венгерская музыка Листа и венгерские элементы в творчастве Брамса всеже дали толчок к развитию самостоятельной венгерской

Влияние Листа. музыкальной школы. Блестящий пример Листа повлек за собой раньше всего виртуозов, среди которых знаменитый скрипач *Иенё Губай* (род.. 1858) и

Губай и Сценди. пианист *Арпад Сценди* (1863—1922), оказались плодовитыми композиторами не только для своего инструмента, но и в других областях (симфоническая, камерная и оперная музыка). Губаю принадлежат многочисленные композиции для скрипки, три симфонии(из них одна с хором под заглавием «1914—1915») и шесть опер (из них одна «Анна Каренина» —1920); Арпад Сценди писал, главным образом, камерную музыку.

Влияние Брамса. Брамс воздействовал на высоко ценимого в Венгрии *Эрнеста Донани* (род. 1877), музыкального идеолога позднего романтизма со всеми его положительными и отрицательными сторонами. Донани (он также начал свою деятельность блестящим пианистом) отличный техник оркестрового и камерного письма с отличным чувством формы, все же до сих пор мог настолько мало освободиться от влияния Брамса, что местами как-то его дублирует. Интересны в симфониях Донани элементы цыганской музыки,

Э. Донани. впервые введенной им в строгие рамки симфонического стиля. Большое распространение получила его пантомима «Покрывало Пьеретты» (1910). Последняя ставилась продолжительное время в Московском Камерном Театре. Вен-

герская критика с большой похвалой отзывается о последней романтической опере Донани «Башня воеводы» (1922). „Башня воеводы“.

Сильнейшие фольклористы в современной венгерской музыке — *Бела Барток* и *Золтан Кодали*. *Бела Барток* (род. 1881) — один из самых замечательных композиторов современности. Он проделал сложную эволюцию от Листа через Рихарда Штрауса, Дебюсси и Стравинского к совершенной самостоятельности. Лист сказался в творчестве начинающего композитора обострением его гармонического чувства (применение целотонной гаммы, гибридных тональностей), что позволило ему найти самостоятельные непроторенные пути к венгерской народной песне. У Штрауса Барток научился блестящему оркестровому колориту. Главным произведением этой эпохи, по указанию автобиографии Бартока, является симфоническая поэма «Кошут» (1903), рапсодия для фортепиано и оркестра (1905) и сюита для большого оркестра (1905) — «Я узнал», пишет в своей автобиографии Бела Барток (русский перевод этой автобиографии отпечатан в «Временнике Ассоциации современной музыки при Гос. Академии Художественных Наук», 2 ч., № 5), «что считающиеся ошибочно народными песнями венгерские напевы, в действительности являются более или менее тривиальными художественными песнями в народном духе и представляют мало интереса. Вследствие этого я взялся в 1905 году за исследование до того времени почти неизвестной венгерской крестьянской музыки. При этом мне, к великому моему счастью, удалось встретить превосходного музыканта в качестве сотрудника, а именно Золтана Кодали, который со свойственной ему проницательностью и рассудительностью не раз помогал мне во всех областях музыки своими ценными указаниями и советами.

Бела Барток.

Автобиография Бартока.

Изучение венгерской песни.

«Исследование свое я начал исходя из чисто музыкальной точки зрения и притом только в области мадьярского языка; впрочем, позднее присоединилась не менее важная научная обработка материала, а также распространение изысканий на область языка словаков и румын.

«Изучение этой крестьянской музыки потому имело для меня решающее значение, что оно навело меня на мысль о возможности полной эмансипации от существующего до сих пор исключительного господства мажорной и минорной системы. Дело в том, что значительно большая и более ценная часть собранного богатства мелодий сложена была в древних церковных ладах или в древнегреческих и некоторых еще более примитивных (а именно пентатонных) строях и, сверх того, обнаруживает чрезвычайно разнообразные и свободные ритмические обороты и смену такта при исполнении как в tempo rubato, так и в tempo giusto; оказалось, что древние гаммы, давно уже не применяемые в нашей художественной музыке, отнюдь не утратили жизнеспособность. Применение их сделало возможным нового рода гармонические комбинации. Этот подход к диатоническому звукоряду привел к освобождению от застывшей мажорно-минорной гаммы и, в конце-концов, к совершенно свободному пользованию каждым отдельным тоном нашей хроматической двенадцатитонной системы.

Характер венгерской песни.

Новые гармонии на народно-песенной основе.

«Последовавшее в 1907 году назначение мое профессором фортепианной игры при королевской музыкальной академии в Будапеште явилось для меня потому желанным, что давало мне возможность основаться в Венгрии и, таким образом, продолжать преследовать мои фольклористические цели. Когда еще в том же году я, по инициативе Кодали, познакомился с произведениями Дебюсси и начал их изучать, то к удивлению своему увидел, что и в его мелодике играют большую роль пентатонические обороты, совершенно аналогичные нашей народной музыке. Без сомнения, их также следует приписать влиянию музыки одной из восточно-европейских народностей — вероятно, русской. Такие же стремления можно встретить в произве-

Знакомство с Дебюсси и Стравинским.

дениях Игоря Стравинского; из этого видно, что наше время обнаруживает в самых отдаленных друг от друга географических областях одно и тоже течение оживить художественную музыку элементами свежей крестьянской музыки, не находившейся под влиянием творчества последних столетий».

Положение Бартока в современной музыке. В настоящее время Барток — очень крупная фигура в области международной музыки. Такое его положение обусловливается не только односторонним, хотя и глубоким проникновением в народную венгерскую песнь, а тем, что Барток один из крупных новаторов, в музыке которых чувствуется большая организующия воля, Альфредом Казелла совершенно справедливо относимых к двигателям истории. Барток — глубокий стихийный талант мужественно сурового склада, с сильной, здоровой психикой, несколько напоминающий нашего Прокофьева. **Стихийность таланта.** Его форма гибка, основана на технике неуклонно-развивающихся мыслей, и он не прочь пользоваться в своих сочинениях приемами классической музыки. Будучи одним из сильнейших мелодистов нашего времени, он в области гармонии любит пользоваться жесткими «варварскими» созвучиями. При ясно расчлененной ритмике Барток производит убедительное, непосредственное впечатление композитора, глубоко продумавшего то, что он хочет сказать. **Перелом в творчестве Бартока.** За последние годы в его искусстве произошел решительный перелом в сторону крайней концентрации звукового выражения и окончательного вытравления всяких следов импрессионизма. Барток, ранее не чуждый романской артистичности, теперь склоняется к первобытному психологическому переживанию, к музыкальному выражению стихийных сил.

Варваризация музыкального выражения. Эта упрощенность, «варваризация» — примечательный симптом современного музыкального сознания западной Европы. Здесь несомненно чувствуется отражение нового беспощадного человека Запада, человека из стали и электричества, но при мощном таланте Бартока в его музыке всегда неожиданно открываются изгибы художника большой фантазии и блестящего знания современной техники. До сих пор им написаны, кроме вышеуказанных произведений, два струнных квартета (в характере последнего Бетховена), **Произведения Бартока.** «Allegro barbaro» для фортепиано, сюита для фортепиано, три этюда для фортепиано и ряд других более мелких произведений для того же инструмента, две большие сонаты для скрипки и фортепиано (1921—1922), две сюиты, бурлеска, две картины, четыре пьесы и сюита пяти народных танцев (1924) для оркестра, одноактная пантомима «Принц из дерева резанный» (сюжет напоминает «Петрушку» Стравинского), одноактная опера «Герцог Синяя борода» **Балет и опера.** (опыт последовательного проведения декламационного принципа), балет «Чудесный мандарин» (1924) и совместно с Кодали им опубликован сборник венгерских песен. Вместе с тем, этот крайний новатор является издателем фортепианных классиков и исследователем румынских и восточных народных песен (им собрано свыше 5.000 венгерских, румынских и арабских мелодий). В период диктатуры пролетариата ему поручена была разработка проекта венгерской Национальной Музыкальной Академии.

З. Кодали. Сотрудник и друг Бартока, *Золтан Кодали* (род. 1882), содействовавший, как явствует из автобиографии Бартока, сближению последнего с народной венгерской музыкой, также, по преимуществу, камерный композитор с более лирическим оттенком. Идеологически он ближе к венгерскому реакционному шовинизму. К особенностям письма Кодали относится его стремление восстановить сольную музыку для инструментов (сольная соната для виолончели и т. д.). **Свобода мелодического письма.** Соответственно с этим инструментальные его ансамбли основаны на свободном мелодическом использовании отдельных голосов. Кодали до сих пор написал сравнительно немного — всего пятнадцать опусов: два струнных квартета, в которых наиболее разработанными являются медленные певучие мотивы, три сонаты для фортепиано и виолончели, фортепиан-

ные пьесы и романсы для голоса и оркестра. Первые публичные исполнения его последней большой композиции—патриотического венгерского псалома (1924) рассматривались музыкальной критикой Будапешта, как событие исключительного художественного значения (писалось, что псалом этот—непревзойденная вершина венгерской национальной музыки и, прибавим,.. музыкального шовинизма!). Барток и Кодали — признанные вожди венгерской школы. Ближайшими их единомышленниками являются: *Георг Коша* (род. 1897) — им написаны опера, оркестровые, фортепианные произведения, а также романсы; *Антон Молнар* (род. 1890)—камерные композиции и *Александр Иемниц* (род. 1891) — ученик Шенберга, также примкнувший к национальной школе (квартет труб, скрипичная соната, романсы и друг.). Несколько поодаль от этого господствующего националистически-монгольского направления стоит *Лео Вейнер* (род. 1875), автор интересных фортепианных произведений и струнных квартетов, из коих один удостоился американской премии Кулиджа. Это музыкант французской ориентации, импрессионист, несколько салонного типа.

Венгерский псалом.

Молодое поколение.

Л. Вейнер.

Музыкальная *Польша,* давшая Европе гениального романтика Шопена, после смерти последнего в 1849 году не дала больше до конца века ни одного крупного имени, если исключить *Станислава Монюшко* (1819—1872) — оперного композитора, имевшего, несмотря на проходящую популярность в Европе, только местное значение. Это об'ясняется особым характером польской общественности и ограничением круга потребителей польской музыки тесным кругом лиц, отчасти из аристократической среды, а отчасти из высшей интеллигенции. Шопен, при всей своей гениальности, вполне отвечал этому узкому кругу, ценившему в нем идеализацию своего родного быта и истории. То обстоятельство, что Шопен творил вне пределов Польши и окружён был атмосферой сочувствия к тогдашней печальной участи его родины (это была эпоха кровавого усмирения польского мятежа), сильно содействовало распространению его музыки. «Народничество» Шопена было, в сущности говоря, любованием барина бытом низших слоев, романтизмом салона, эстетическим выражением аристократа националиста, влюбленного в феодальное прошлое Польши. В то время, как польская литература XIX столетия в своих передовых произведениях отразила быт польских трудящихся масс, освещая их социальную борьбу, польская музыка до самого последнего времени идеологически мало отошла от позиции романтизма, не обогащая поэтому европейскую музыку какими-либо новыми приемами. Поэтому, Польша, при всей музыкальности страны, даже отдаленно не заняла того видного положения в западно-европейской культуре, какое принадлежит близкой ей, по некоторым чертам народного мелоса, русской музыки. Для последней влияние Шопена было гораздо более жизненным, чем для его родины.

Польская музыка.

Социальные условия развития.

Польская литература и музыка.

Бесплоднее всего для польской музыки был конец XIX века. В этот период мы можем назвать только двух-трех музыкантов, стоявших на уровне европейской техники, но незапечатленных в своем творчестве ни чем индивидуальным. Имена эти: *Владислав Зеленский* (1837—1921), автор фортепианных пьес и камерных композиций смешано шумано-брамсовского характера и несколько опер на сюжеты Мицкевича, Словацкого, Крашевского, не возвышавшиеся над довагнеровским уровнем; вторым популярным польским композитором был *Зигмунд Носковский* (1841—1909), чрезвычайно плодовитый композитор, развивший основы польской оркестровой техники, которой Шопен совершенно не коснулся. Носковский написал, кроме двух симфоний, двух симфонических поэм и оркестровых вариаций «Из жизни» (на тему Шопена), еще большое количество романсов, в которых также, как и в романсах Зеленского, чувствуются отголоски народной польской песни,

Конец XIX столетия в польской музыке.

Вл. Зеленский.

З. Носковский.

очень условно воспринятой, и три оперы, прошедших, впрочем, совершенно бесследно на польских сценах. Народная мелодика отразилась в эту эпоху у *Станислава Неведомского* (род. 1859), чрезвычайно популярного в Польше, *Иоанна Галла* (1856—1912), композитора, творившего в Галиции, и *Пиотро Мачинского*, сделавшего много для организации музыкального образования в Польше. Мы обходим молчанием группу польских композиторов, упорно хранивших в конце XIX столетия классические традиции. Из них один *Роман Статковский* (1859) приобрел известность и за пределами Польши своими хорошо инстументованными операми «Филенис» и «Мария».

Група вокальных композиторов.

Р. Статковский.

Естественно, что страна Шопена дала еще ряд замечательных пианистов. Из них наибольшей известности достигли: ученик Листа *Юлиуш Зарембский* (1854—1885), автор блестящих фортепианных этюдов, и второй президент польской республики *Игнатий Падеревский* (род. 1860). Падеревский, пользующийся славой одного из самых выдающихся пианистов современности, обладает также большой композиторской техникой. Им написаны вариации, много мелких вещей и монументальная соната для фортепиано, патриотическая симфония «Польша» и неудачная опера «Манру» на сюжет одного из романов Крашевского. Несмотря на отличное владение композиторским искусством Падеревский не занял выдающегося положения в кругу музыкантов-творцов. В последние годы, после неудачного президентства (1919—1920), во время которого фанатичный польский патриот мечтал добиться для своей родины полмира, Падеревский вновь возвратился к прерванной карьере пианиста-виртуоза. Два других польских пианиста *Жигмонт Стойовский* (род. 1869) и *Генрих Мельцер* (род. 1869) завоевали себе некоторое место в новой польской музыке: первый часто исполняемой симфонией D-Moll а второй — фортепианным концертом и романсами левого модернического уклона. Композитором, примерно, того же направления является *Эмиль Млынарский* (род. 1870), автор популярного в Польше концерта и симфонии с резко выраженным патриотическим содержанием. К этой же музыкальной группе могут быть отнесены еще и *Витольд Малишевский* (род. 1873) (ученик Римского-Корсакова, бывший директор одесской консерватории. С 1922 года он переселился в Польшу; им написаны три симфонии, четыре квартета и т. д.); более слабы в композиторском отношении: *Генрих Пахульский* (1859—1920) (бывший профессор Московской консерватории известен своими переложениями оркестровых вещей Чайковского для фортепиано); *Юлиуш Вертгейм* (род. 1888), ориентированный в сторону немецкого модернизма, и *Фелициан Шопский* (род. 1865), начавший свою деятельность крайним консерватором, потом прошедший через влияние Вагнера (музыкальная драма «Лилье» 1917 г.), а в настоящее время примыкающий к атоналистам.

Ю. Зарембский.

И. Падеревский.

Стойовский и Мельцер.

Консервативная группа.

Ю. Вертгейм и Шопский.

Тяжелый политический гнет царского режима сильно тормозил развитие младо-польского музыкального искусства. Хотя Варшава и располагала большой императорской сценой, но доступ туда был закрыт для польских композиторов. Постоянный филармонический оркестр в Варшаве был основан лишь в 1902 г. Столь же бедно была обставлена музыка в Львове и Кракове. Примерно, около 1902-3 года в Варшаве образовалась небольшая группа младо-поляков специально для изданий новой музыки. В состав этой группы входили: *Мечеслав Карлович, Кароль Шимановский, Людомир Ружицкий, Апполинарий Шелюта* и *Григорий Фительберг*. Устремление этого кружка в общем совпадало с задачами других младо-композиторских групп начала XX века, но у поляков чувствовалась большая склонность к историзму, идеализации своего прошлого. Несколько более, чем другие современные авторы поляки тяготеют к мистике нево-славянского типа (Скрябин). В их творчестве в общем замечается синтез очень сильного влияния Рихарда Штрауса и новой русской музыки (Чайковский, Р. Корсаков, Скрябин). Народный

Зарождение младопольского композиторского кружка.

мелос разрабатывается ими сравнительно меньше, чем, например, чехо-словаками, или русскими «кучкистами». Их музыка высокого культурного вкуса, но зато и сильного эклектизма, положительно затрудняющего определение характерных черт младо-польской группы. Изысканно-буржуазная среда, впервые поддержавшая это новое движение, наложила свою печать и на младопольскую музыку. Старший член этой группы, *Мечеслав Карлович* (1876—1909) — симфонист штраусовского типа. Технически он совершенно примыкает к своему образцу, но иделогически отличается от него большой мягкостью, отсутствием сильных, волевых контрастов в своих композициях и типично интеллигентской мечтательностью, совершенно чуждой Штраусу. Эти черты несколько сближают его с Чайковским, который остался не без влияния на мелодико-гармонический склад его музыки. Карловичу принадлежат пять симфонических поэм — «Волны», «Три вечные песни», «Литовская рапсодия», «Станислав и Анна Освецимы» и «Грустное предание». *Григорий Фительберг* (род. 1879) более известен заграницей, как талантливый дирижер. Он продолжительное время выступал в Москве и Ленинграде, где он руководил театром «Музыкальной Драмы». Им написаны «Фантастическая симфония», «Песнь сокола» на поэму Максима Горького, «Польская рапсодия», две «Польские увертюры» и др. В противоположность своим собратьям младо-польского кружка он мелодически больше тяготеет к народной музыке и при крайней смелости гармонического мышления не порывает с ней органической связи. *Людомир Ружицкий* (род. 1883), мало известный русским слушателям, имеет в последнее время на западе успех, как музыкальный драматург, особенно «Эросом и Психеей» (1910) на поэму Жулавского. У Ружицкого на лицо несомненно сценический темперамент и тонкое знание выразительных средств современного оркестра. В музыкальном отношении он все же является эклектиком, главным образом зависимым от Штрауса.

М. Карлович.

Г. Фительберг.

Л. Ружицкий.

К. Шимановский

Самым *сильным талантом* младо-польской группы и самым ярким дарованием после Шопена признается *Карол Шимановский* (род. в 1882 году). Он так же как и Скрябин, с которым у него есть кое-что общее, начал интимными пьесами в шопеновском духе. Затем, после неизбежного для младо-польских композиторов погружения в мир штраусовских красок, Шимановский склоняется к неоклассицизму (пользование строгими полифоничиескими формами). Еще в разных вещах у него замечается наличность тех декоративных созвучий, которыми впоследствии он пользуется с полной виртуозностью. Шимановский—сильный колористический талант и крайне интересен новыми инструментальными эффектами им применяемыми. В этом отношении показательны его три скрипичные пьесы ор. 30: «Фонтан», «Нарцисс» и «Дриады», где встречаются совершенно волшебные звучности. Лучшее Шимановский до сих пор дал в области камерной музыки: прелюдии, фантазия, сонаты, этюды, концерт фортепианный, скрипичные сонаты, многочисленные романсы. Кроме того им написаны три симфонии и две оперы («Гагит» 1912, в характере штраусовской «Электры» и «Король Роже»—1924 г.). В последних своих произведениях он примыкает к «атоналистам». Шимановский является сейчас руководящим талантом младо-польской группы. Его музыка производит впечатление глубокой убежденности, не чужда больших творческих идей, выраженных сильно, вне постоянного стремления говорить лишь в одних изысканных терминах, столь свойственного другим западно-европейским композиторам. Русская аудитория знакомилась с произведениями Шимановского, на концертах Кусевицкого и Зилоти.

Произведения Шимановского.

Литература к главе 39.

ЛИТЕРАТУРА

Чехословакия:

Batka R. Die Musik in Böhmen. Берлин. 1906.
Batka и Nagel. Geschichte der Musik d. 19 Jahrh. Штутгарт. 1920.

Отдельные композиторы:

Сметана: Rychnowsky E. Smetana. Штутгарт. 1924.
Фибих: Richter C. Zdenko Fibich. Прага. 1908.
Дворжак: Zubaty I. A. Dvorak. 1886.
Joss V. A. Dvorak. 1903.
Sourek Život a dilo A. Dvoržáka. Прага. 1922.
Венгрия: A. Toth. Die ungarische Musik in den letzten Jahren. „Melos" 1925. Его же более обстоятельная статья в Adler G. Handbuch der Musikgeschichte.

На русском языке:

„Месячник Ассоциации современной музыки при Г. А. Х. Н." Москва 1924 № 5.
Польша: Jachimecki Zd. Historia musyki polskoi. Краков. 1920.
Opiensky H. La musique polonaise. Париж. 1918.
Polinsky A. Historya muzyki polskyei Львов 1908.

На русском языке:

Новые польские композиторы. Рус. Муз. Газ. 1912.

Отдельные композиторы.

Шимановский: Jachymezky Z. K. Szymanowsky. The Musical Quartley VIII (1922).

Глава сороковая (двенадцатая).

I. *Музыка современной Италии. Преобладание вокального стиля. Влияние новой немецкой музыки. Передовые итальянские музыканты: Малипьеро, Казелла и Пиццети. Современная итальянская музыкальная драма. Оживление итальянской народной песни. Музыкально- общественная жизнь современной Италии.*

II. *Музыкальная Испания. Испанская народная музыка. Ф. Педрель и новая музыкальная испанская школа. Испанская симфоническая музыка. Ее близость к народному искусству. Исаак Альбенис. «Торабильеры» и «сарсуэлисты». Новейшие течения в испанской музыке.*

III. *Португальская музыка. Народные песни. Португальские симфонисты. Х. Виана да Мота.*

„Оперный" период итальянской музыки.

Современной итальянской музыке в противоположность музыке других западно-европейских народов пришлось пролагать новые пути в области почти не затронутой в последние пятьдесят лет. Дело в том, что итальянское музыкальное творчество XIX столетия целиком сосредоточилось в опере. Прирожденное итальянцам чувство вокальной красоты выдвинуло на первый план музыкальную драму, форму, созданную итальянцами еще в начале XVII столетия. В главе о Верди и «веризме» мы проследили путь итальянского оперного реализма, вплоть до последнего крупного его представителя Джакомо Пуччини.

Итальянский „веризм".

Новое течение в итальянской музыке.

Новое течение в итальянской музыке порывает с этой основной традицией итальянского искусства. В настоящее время в Италии совершается возрождение инструментальной музыки. Эпохой ее прежнего расцвета был XVIII век, когда творили Скарлатти, Боккерини, Вивальди и др. Это была эпоха классического концерта, зарождения сонаты и симфонии. Затем, в XIX веке, первенство в симфонической музыке перешло к немцам, создавшим произведения исключительной глубины и художественной мысли. Итальянская же музыка оказалась во власти идеи романтической оперы (Верди и его школа) и лишь тогда, когда вполне развернувшаяся итальянская музыкальная драма XIX века исчерпала свои выразительные возможности, итальянские композиторы, верившие в возрождение национальной школы, повернули на путь инструментального творчества, столь блестяще начатого итальянцами в XVIII веке и оставленного ими в девятнадцатом веке.

Идея романтической оперы.

Мартуччи и Сгамбатти.

Пионерами в деле создания новой инструментальной музыки явились: *Джузеппе Мартуччи* (1856—1909) и *Джовани Сгамбатти* (1843—1914). Оба они находились под сильным влиянием немецкой романтиков, при чем Сгамбатти примыкал к новой немецкой школе Листа, и первые его сочинения были изданы Шоттом, по рекомендации Вагнера. Успех он имел своими камерными произведениями, особенно фортепианным квартетом ор. 1 и струнным ор. 17,

а также фортепианными произведениями. Для оркестра Сгамбатти писал мало, во всяком случае ничего выдающегося (две симфонии, итальянская рапсодия и т. д.). Мартуччи же, напротив того, был силен в симфонической музыке (две монументальные симфонии). В качестве дирижера он был убежденным пропагандистом Вагнера, и ему Италия обязана первой постановкой «Тристана и Изольды» в Болонье.

Вытеснение немецкого влияния французскими и русским.

До начала XX столетия итальянская инструментальная музыка находилась исключительно под немецким влиянием. В первое же десятилетие этого века туда начинают постепенно проникать новые веяния французские и русские, отчасти благодаря личным посещениям Дебюсси, Стравинского, а в последнее время Прокофьева. Как повсюду в Европе, так и в Италии намечается расслоение композиторов на неоклассиков и импрессионистов. Последние вступают в ожесточенную борьбу с классическим (в расширенном понимании включая сюда, например, и Брамса) уклоном итальянской инструментальной музыке. Первые же стремятся преодолеть влияние немецкой романтики путем возвращения к жизнеспособным традициям итальянского инструментального и вокального творчества XVII и XVIII веков.

Неоклассики и импрессионисты.

Группа „Авангард“

Господство музыкального импрессионизма оказалось, впрочем, для Италии недлительным. Еще незадолго до мировой войны здесь образовалась музыкальная группа «Авангард», поставившая себе целью выработку нового национального искусства на основе следующих принципов: простота и конструктивность письма, волевая концентрация музыкального выражения и освобождение от гнета программности. Участники этой группы отвергают музыку полутеней и настроений, как высший род искусства и требуют от нее ярких и определенных эмоций. Главнейшими представителями «Авангарда» являются ***Франческо Малипиеро*** (род. 1882), ***Альфредо Казелла*** (род. 1883) и ***Ильдербрандо Пиццети*** (род. 1880). Все трое относятся к поколению, достигшему творческой зрелости уже в послевоенную эпоху. Франческо Малипиеро — самый плодовитый мастер этой группы. Ему принадлежат: ряд симфонических произведений, из которых самыми замечательными считаются: «Pause dei silenzio» («Момент молчания») и «Variazioni senza tema» («Вариации без темы»), где варьируется таинственная тема, невысказываемая окончательно музыкально, и ряд вещей для театра: «Baruffe chiazzote», «Orfeo», «La Botega del Caffe» по Гольдони) и многое др., в том числе поставленные впервые в Париже «Sétte canzoni», (т.-е. семь небольших симфонических пьес для воплощения в театре—1920). Мелодика Малипиеро имеет уклон к итальянской народной песне. В его инструментальном письме наблюдается тематическое однообразие (отсутствие контрастных тем), характерное для итальянцев XVIII века, но оно не лишено и отблесков французского импрессионизма (оркестровая краска, манера пользования голосом). Острее и современнее Малипиеро — *А. Казелла.* Первоначально входя в состав ансамбля для игры на старинных инструментах, как клавесинист Казелла до 1921 года жил в Париже, тесно примыкая к французским импрессионистам и принадлежал к кругу Дебюсси. Впоследствии он увлекся симфониями Малера, в которых он особенно ценил их драматическое напряжение. Последние же вещи Казеллы ориентированы враждебно к импрессионизму. Характерным для Казеллы (композитора, близкого по типу Стравинскому) является его очень гибкая, временами колкая ритмика при некоторой склонности к абстрактным звуковым формам (как у «последнего» Стравинского). У него больше драматического напряжения, чем у его собрата Малипиеро, хотя он почти не пишет для театра.

Малипиеро.

А. Казелла.

Казелла — очень энергичный организатор нового движения, отличный пианист и дирижер, сам пишет очень много симфонической и камерной музыки и постепенно вырабатывает характерные черты своего стиля. Это —

наиболее интернационально настроенный, в смысле податливости иностранным влияниям (Дебюсси, Стравинский, Шенберг), из современных итальянских композиторов. Наиболее интересными его произведениями пока являются его юмористические наброски для струнного квартета, последние вокальные поэмы, на слова д'Аннунцио и блестящий концерт для струнного квартета часто у нас в последнее время исполняемый (Казелла в 1926 году посетил Ленинград и Москву). К числу симфонических работ Казеллы относится, между прочим, инструментовка «Исламей» Балакирева. Его инструментовка — виртуозна, особенно в таких вещах, как оркестровые «фильмы», «Страница войны» (1917). Кроме того им написано много фортепианных произведений, соната для виолончели, симфоническая рапсодия «Италия», героическая элегия для оркестра, симфоническая поэма «Страница войны» (5 оркестровых фильм), танцовальная комедия «Война» (текст Пиранделло), две симфонии и т. д. Наиболее ретроспективным из трех названных нами композиторов является *Ильдебрандо Пиццети*. Его считает итальянская критика наиболее национальным из новейших композиторов. Стремление Пиццети сводится к идее возрождения старо-венецианской музыкальной драмы XVII столетия эпохи Монтеверды. Начиная с первой своей оперы «Федра» (1915) на текст д'Аннунцио и кончая библейской «Деборой» (1922) Пиццети шаг за шагом создает новый, монументальный оперный стиль, основанный, главным образом, на применении свободного речитатива. Музыкальный принцип этого речитатива восходит к грегорианскому хоралу, на изучении которого Пиццети строит свою новую теорию музыкальной драмы. Этот свободный речитатив он переносит и в инструментальную музыку (оркестровую и камерную) и проводит его с большой настойчивостью. На всем его творчестве лежит печать серьезности и волевой сосредоточенности. Итальянская критика высоко ставит его сонату для скрипки и рояля a-moll, утверждая, что во всей современной итальянской музыке не найти произведения столь выдержанного и гармонически цельного.

Ильд. Пиццети.

Возрождение старо-венецианской оперы.

«Авангард» диктаторски руководит современной итальянской музыкой. Из молодых композиторов к ним примыкает *Да-Сабато* (род. 1892), один из лучших инструментаторов современной Италии, в отношении колорита примыкающий к Штраусу, *Марио Кастельнуово Тедеско* (род. 1895), ученик Пиццети, романтически настроенный композитор со склонностью к вычурной гармонизации, и *Винченцо Томмассини* (род 1880).

Молодая Италия.

Промежуточное положение между «веристами» и группой «Авангарда» занимает *Франко Альфано* (род. 1877), начавший с «веризма» и перешедший затем к более усложненному и более глубокому оперному письму в проработанном штраусовском стиле «Сакунтала» (1920) (им же написан ряд симфонических произведений и квартет, исполняемый иногда и вне пределов Италии); *Доменико Алалеона* (род. 1881),композитор-модернист и ученый исследователь прошлого итальянской музыки; он — изобретатель двенадцатиголосной системы, практически им примененная в музыкальной трагедии «Мирра»; *Рикардо Цандонаи* (род. 1881), автор нескольких опер «Франческа да-Римини» (1914), «Прыжок из окна» (1915), «Ромео и Джульета» (1922), имевшие в последнее время успех; *Витторио Гюи* (род. 1885), написавший ряд симфонических поэм, в том числе одна с участием кинематографа; *Баллила Пратела* (род. 1890), композитор преимущественно лирического характера; *Витторио Риети* (род. 1898).

Ф. Альфано.

Р. Цандонаи.

Отдельно необходимо упомянуть еще о мастерах *Лоренцо Перози* (род. 1872 — ораториальная музыка), *Энрико Босси* (род. 1861), композитора академического типа, теперешнего директора римской музыкальной академии, особенно известного своими органными и духовными композициями и *Оторино Респиги* (род. 1879), которого можно назвать по разнообразию его компози-

Э. Босси и О. Респиги.

ций и гладкому характеру письма, лишенного личной глубины, итальянским Сен-Сансом.

Экономические условия и музыка в Италии.

Подводя итоги последнего этапа итальянской музыкальной общественности, нужно сказать, что страна, экономически быстро растущая и в этом процессе все более и более напрягающая классовые противоречия, переживает такой же быстрый рост своей музыки. Здесь так же, как в итальянской жизни чувствуется обострение сильной творческой воли, склонность к максимуму яркости и выразительности при некоторой доле скептицизма, идущего от отживающей, усталой французской культуры. При новизне больших художественных задач у итальянских композиторов часто не хватает техники (владение формой и выразительными средствами оркестра), но нельзя отрицать, что музыкально современная Италия является одной из самых передовых стран Запада.

Народная музыка Испании.

Менее самостоятельно искусство Испании, относящейся к второстепенным музыкально-европейским странам. В испанской музыкальной жизни народная песнь играет не меньшую роль, чем в итальянской. Испанские певцы соперничали в эпоху Возрождения с итальянскими, испанские композиторы XVI и XVII столетий являются теперь предметом внимательного изучения музыкальной науки. В XVIII веке музыкальная Испания оказалась в плену у итальянцев. В начале XIX столетия она была на поводу у венской классической школы. В сороковые годы того же столетия возрождению интереса в испанской народной музыке сильно содействовал Лист, а затем Глинка, написавший знаменитые увертюры на испанские темы. Новый под'ем испанской национальной музыки относится уже к концу XIX столетия, примерно ко второй половине восьмидесятых годов. Возродителем ее считается «испанский Вагнер» *Фелипе Педрель,* опубликовавший в 1890 году манифест «Por nuestra musica», в котором он изложил свои взгляды на задачи ново-испанской музыкальной школы. Педрель рекомендовал своим соотечественникам обратиться к испанской вокальной и инструментальной музыке XVI и XVIII столетий и тем проникнуться духом подлинной народной испанской музыки.

Испанская музыка до 19 столетия.

Манифест Педреля.

Ф. Педрель.

Фелипе Педрель (1841—1922) — превосходный знаток старинной испанской музыки (ему принадлежит критическое собрание старой испанской духовной музыки), является одним из самых плодовитых испанских оперных композиторов, который основывался преимущественно на народной песне. Наиболее его крупное произведение—оперная трилогия «Пиринеи». В ее построении сказывается несомненное влияние Вагнера, которого Педрель убежденно пропагандировал на своей родине.

Влияние народной мелодики.

Испанская художественная музыка насквозь проникнута народной мелодикой и в этом отношении по типу своему ближе всего к русской. Обращенная лицом к народной песне, она сравнительно бедна инструментальными композиторами. В истории испанской музыки насчитывается не мало мастеров вокальной музыки, но в деле овладения симфоническими формами они до смешного беспомощны. Другой, приобретший известность за границей испанец *Исаак Альбенис* (1860—1909) — блестящий пианист, начал свою композиторскую деятельность банальными фортепианными пьесами на испанские народные мотивы и целым рядом опер, из которых только одна, «Пепита Хименес» (1897), поныне сохранила свое художественное значение и в 1923 году поставлена была в Париже. Эта одноактная опера относится к разряду так называемых «сарсуел», то-есть легкой оперы со словесным диалогом, чрезвычайно популярных в Испании. В середие девяностых годов Альбенис переселился во Францию, сблизился с кругом Дебюсси и здесь написал свои лучшие произведения «Каталонию» — рапсодию для оркестра и «Иберию» (1908), сюиту двенадцати больших фортепианных пьес. Альбенис находился под влиянием Дебюсси, но зато и сам сильно воздействовал на последнего. В его последних фортепианных пьесах чувствуются отголоски декоративного

И. Альбенис.

Сарсуелы

Альбенис и Дебюсси.

пианизма Листа. Его можно считать одним из первых импрессионистов в западно-европейской музыке.

Поколение испанских музыкантов, творивших после Педреля, стремилось овладеть во всей чистоте и подлинности инструментальной и вокальной музыкой испанских крестьян, принимаемой за истое выражение общенародной музыки. Здесь немалое влияние оказали на них приемы русской «могучей кучки», особенно Римского-Корсакова. С другой стороны, интересно отметить обилие испанских мотивов у русских композиторов: Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова. Эти русские влияния, например, очень заметны на симфонических произведениях *Переса Казаса* (род. 1873), одного из наиболее блестящих современных испанских мастеров оркестровой краски. Симфонический концерт из произведений испанской музыки устроен был А. Зилоти в 1912 году в Ленинграде.

Влияние „могучей кучки".

Лозунг, об'единяющий испанскую школу наших дней — стремление к демократизму мелодики при полном владении всеми средствами современной музыкальной техники. Отсюда чрезвычайная колоритность последних образцов испанской музыки, при большой изощренности и остроте ее письма.

Стремление к демократизации мелодики.

Охарактеризовать дух современного испанского музыкального искусства очень трудно. В самой Испании для характеристики его употребляется одно выражение costismo. Эта черта характерна как для зрелого Альбениса, так и для наиболее интересных представителей испанской современности: *Энирака Гранадоса, Мануэля-де-Фалья, Иохина Турина, Фредерико Тарроба* и др. Затем еще типичным для новоиспанских композиторов является увлечение великим испанским художником *Франческо Гойа,* как наиболее глубоким выразителем испанских национальных особенностей. Такие «гойески» для фортепиано написал *Энрико Гранадос* (1867—1916, погиб во время мировой войны), композитор с ярко выраженным талантом колориста на фортепиано.

Современники.

„Гойески" Э. Гранадос.

Наиболее сильным дарованием среди современных испанских композиторов обладает *Мануэль-де-Фалья* (род. 1876) ученик Дебюсси и П. Дюкаса. Лучшими произведениями считаются его ноктюрны для рояля и оркестра: «Ночь в садах Испании» (1916), и написанная по заказу Дягилева пантомима «Треуголка» на сюжет известного романа Аларкона. В 1923 году в Париже была поставлена его небольшая марионеточная пьеса для голосов, двадцати оркестровых иструментов и фортепиано на эпизод из «Дон-Кихота». Кроме того де-Фалья принадлежит еще в высшей степени характерные фортепианные пьесы в испанских танцовальных ритмах и очень поэтичные романсы. По художественному направлению де-Фалья следует причислить к крайним импрессионистам, при неизменной склонности к острым ритмам народной музыки. Его положение в новой итальянской школе соответствует положению Бартока в нововенгерской. В таком же духе сочиняет *Иохин Турина* (род. 1882, ученик Д'Энди — автор интересных камерных композиций выраженого южно-испанского типа).

М-де-Фалья.

И. Турина.

За последние годы мировой войны в Испании образовалась особая группа композиторской молодежи. Из них некоторую известность у немецкой и французской критики завоевал себе *Оскар Эспла* (род. 1886), ученик Регера. У Эспла замечается сильное тяготение к восточной музыке, в чем сказалась колониальная ориентация современной Испании. Эспла, повидимому, относится к эспрессионистам скрябинского типа. К Скрябину его приближает также последовательное пользование квартовыми созвучиями. К той же группе принадлежит еще *Адальфо Саласар* (род. 1883), в творчестве которого замечается склонность к звуковой экзотике (арабская сюита для струнного квартета и фортепиано (1923), три на японские мотивы и т. д.) и *Эрнесто Эскриче* (род. 1905 г., самый молодой из упоминаемых в настоящем томе музыкантов), называемого испанской критикой «Скарлатти XX века» за чет-

О. Эспла.

А. Саласар.

Э. Эскриче.

кое и ясное письмо. Эскриче не чужд влияния французской «шестерки». Упоминанием *Хаме Пахиса* (род. 1880), *Хуана Манэна* (знаменитого скрипача род. 1882), пишущих для испанской оперной сцены (симфоническая драма «Путь к солнцу» Манена шла в 1924 году в Лейпциге) мы заканчиваем обзор современных испанских композиторов.

Современные оперные композиторы.

Португальские народные песни.

Небольшая Португалия отстала в музыкальном развитии от своей соседки — Испании. Португальская народная песнь близко родственна испанской, но в ней сильнее влияние экзотической музыки: южно-американской и африканской. Новейшее собрание их принадлежит *Педро Томашу* и опубликованы в Лиссабоне (1913). К наиболее выдающимся португальским композиторам принадлежат: *Оскар де Сильва* (род. 1872), ученик Клары Шуман, автор оперы «Дон-Мейа» и камерной музыки, *Виктор Гросла* (1857—1899), родившийся в Петербурге (много оркестровых сочинений), виолончелист *Давид Сузу* (р. 1880) и известный пианист *Хозе-Виана-да-Мотта* (р. 1868), теперешний директор лиссабонской консерватории, сочиняющий много для фортепиано.

Португальские композиторы.

Новое поколение португальских композиторов.

Новое поколение португальских музыкантов выдвинуло *Луиша Коста* (род. 1879), ученика Виана-да-Мота, автора изящных фортепианных пьес, *Фрейташа Бранка* (род. 1890), ученика Гумпердинка, сифониста, другого ученика того же Гумпердинка *Рой-Кальхо,* последователя Г. Малера, и *Франческо Дачерда,* ориентированного в сторону новейшей французской музыки. Этими немногими сведениями мы исчерпываем картину португальской музыки. Необходимо заметить, что часть из этих композиторов работала в южно-американских республиках, подчиненных культурным влияниям Португалии. Но у нас не имеется никаких данных о том, что известность этих немногочисленных представителей португальского музыкального искусства вышла за пределы их непосредственного поля деятельности.

Португальские композиторы в южной Америке.

Литература к главе 40.

ЛИТЕРАТУРА

Bonaventura A. Saggio storico sol teatro musicale italiano. Ливорно 1913.
Colombani A. L'opera italiana nel secolo XIX Милан 1900.
Cesari G. Die moderne italienische Musik. G. Adler Handbuch der Musikgeschichte.

Отдельные композиторы:

Мартуччи: Prati R G. Martucci. (1905).
Сгамбатти: de Angelis A. G. Sgambatti. Рим 1912.
Малипиеро: Weissmann J. Die Musik in den Weltkrise Берлин. 1922.
Пиццетти: Weissmann J. Die Musik in der Weltkrise (Pizzetti J. Inter mezzi critici. Рим 1921).
Босси: Pizzetti I. Musicisti contemperanei. Рим. 1914.
Перози: Cesari G. Die moderne italienische Musik.
О. Респиги: Weissmann J. Die Musik in der Weltkrise.
А. Казелла: Глебов И.|А. Казелла. Ленинград. 1927. Perinello G. A. Caselia. Триест. 1904.
Испания: на русском языке небольшой очерк о современных испанских композиторах был выпущен „концертами А. Зилоти“ (1911).
Отдельные статьи в „Рус. Муз. Газ.“
Chavari E. Historia de la Musica. Барселона 1915.
Collet H. La musique en Espagne. 1920
Munoz P. Ultimos musicos espanoles del siglo XIX, Мадрид 1914.
Pedrell F. Per nuestra musica, Барселона 1891.
„ Musicos contemporaneos y dootros tiempos. Париж. 1910
Villar R. Musicas espanoleo Мадрид. 1918.
Педрель. Curzon Hde. F. Pedrell. Париж. 1897
Грападо. Boladeres lbern. G. E. Granados. Барселона. 1921.
Португалия. Lambertini M. La musique à Portougal. Париж. 1920.
Soubies A. La musique à Portougal. Париж. 1890.
Lyonnet H. Le théatre en Portougal. Париж. 1892.
Vasconcellos J. Os musicos portuguezos. Лиссабон. 1892.

Португальские сборники песен:

Rey-Colaço. Cançoes de Beira.
Thomasz P. Velhas cançoes e romances populares portugezez. Лиссабон 1913.

Глава сорок первая (тринадцатая).

I. *Английское музыкальное искусство. Золотой век английской музыки. Постепенное оскудение английского музыкального творчества. Зависимость от музыкального творчества других народов. Поворот английских музыкальных вкусов в начале девяностых годов прошлого столетия. Образование английских школы в связи с ростом национализма в Англии. Собирание народных песен. Влияние восточной экзотики на английское музыкальное творчество. Современное состояние английской музыки: симфонии, камерная музыка, оперы.*

II. *Голландская и бельгийская музыка. Зависимость от Германии. Классический период голландской музыки. Голландские симфонисты. Национальные течения. Современная голландская музыка. Бельгийская музыка. Борьба французских и немецких элементов. Влияние русского музыкального творчества. Бельгийцы — ученики Франка. Близость к французскому импрессионизму.*

III. *Музыка Америки. Постепенное освобождение американской музыки от европейского импорта. Первые американские композиторы. Обработка индейских и негритянских мелодий. Бостонская группа композиторов. Эдвард Мак-Дауэль и его значение для американской музыкальной жизни. Современные американские симфонисты. Американская опера. Влияние американских танцев на современное европейское художественное творчество. Общественная музыкальная жизнь Америки.*

Отсутствие национальной музыкальной школы.

Попытка писать историю английской музыки встречает значительное затруднение в том, что с 1695 года (дата кончины «британского Орфея» Перселя) до последней четверти 19 века английская музыка не дала, в сущности говоря, ничего художественно самостоятельного и значительного. Импозантный Гендел, охотно признаваемый Англией национальным композитором, — международный гений, в творчестве которого немецкие, итальянские и английские элементы спаялись в единое целое. Итальянская и немецкая музыка во второй полсвине XVIII и почти на всем протяжении XIX ст. непрерывно действовали на музыкальное сознание англичан. Лондон сделался за период экономического преобладания над другими европейскимми государствами международным притягательным центром для музыкальной продукции других стран. Музыкально Англия жила исключительно ввозом, и первые творческие ее попытки (см. глава 28-я второго тома) были настолько несамостоятельны, что совершенно маскировались под немецкую музыку. С другой стороны, именно в Англии с середины XIX столетия образовались наиболее могущественные и устойчивые симфонические организации, что не

Иностранный ввоз в музыкальную Англию.

могло в конце концов не дать импульс симфоническому творчеству местных композиторов. Хуже обстояло с оперным делом. До 1914 года ни одно английское оперное предприятие не пользовалось поддержкой государства или общественных организаций. В течение всего XIX столетия в Лондоне ежегодно бывали гастроли первоначально итальянской, а затем, примерно, с девяностых годов, немецкой и французской опер, при чем певцы были исключительно иностранцы.

Симфоническая музыка в Англии.

Борьба за новое искусство.

Борьба за новое самостоятельное музыкальное искусство в Англии и освобождение его от иностранного влияния началась в конце девяностых годов прошлого столетия и связана с оксфордским университетом, где в это время музыкальное искусство преподавал крупный английский музыкальный деятель *Чарльс Пэрри* (1848—1918), автор многочисленных камерных сочинений, больших хоровых произведений и пяти симфоний (Пэрри является одним из крупнейших музыкальных историков Англии). Пэрри вместе с профессором кэмбриджского университета сэром *Стенфордом* (род. 1852), так же чрезвычайно плодовитым композитором, писавшим под сильным влиянием Шумана и Брамса, с большой энергией начал работать над пробуждением английского музыкального сознания и утверждением музыки, равноправно с поэзией своей родины.

Ч. Пэрри.

Стенфорд.

Пэрри и Стенфорд создали школу, основывавшуюся на немецких романтических традициях (у Пэрри замечается так же уклон в сторону Баха, и благодаря его настойчивой пропаганде теперь Гендель оттеснен на второй план английской музыкально-общественной жизни). Обоих, однако, сильно привлекала английская народная песня и такая национально английская форма, как баллада. Стенфорд — ирландец по происхождению — обильно пользуется ирландскими мелодиями в своих симфониях и рапсодиях. Крайний империалист по своим воззрениям, что отразилось на ряде патриотических песен им сочиненных, Стенфорд в этом противоположен Пэрри, который считал себя демократом и социалистом. Характерным для обоих, как и вообще для всей английской музыки даже последнего времени, является крайняя замедленность мыслительного процесса, точно преодолевающего огромные внешние затруднения.

Пользование народными мелодиями.

Современниками и музыкальными единомышленниками Пэрри и Стенфорда являются *Александр Мекензи* (род. 1847), шотландец по происхождению, писавший преимущественно для хора, автор двух опер и четырех оперетт, в своем творчестве использовавший шотландские мотивы, *Фредерик Коуэн* (род. 1852), композитор староромантического склада, автор четырех опер, большого количества кантат, около трехсот романсов, шести симфоний, *Генри Дэвис* (род. 1869) — хоровая симфоническая и камерная музыка консервативного типа, популярная еще поныне среди музыкально отсталой части английской публики и *Эдвард Эльгар* (род. 1857). Из них наиболее крупным композитором европейского масштаба является последний. Наиболее силен он в области симфонической музыки — концертные увертюры, симфонические вариации, оркестровые сюиты. В области хоровой композиции и оратории он сух и академичен.

Мекензи, Коуэн, Эльгар.

Э. Эльгар.

Названные пять композиторов, произведения которых в довоенную эпоху часто исполнялись и вне пределов Англии, в настоящий момент уже не являются больше ее характерными выразителями и в последнее время потеряли свою творческую активность. Современная английская публика значительно больше, чем иная, тяготеет к музыкальному модернизму, и нигде Штраус и Дебюсси не пользуются такой популярностью, как в Лондоне. Английский музыкальный модернизм питается двояко: народной песней, как источником свежих мелодических оборотов, а с другой стороны франко- русским импрессионизмом, очень сильно представленным в английской музыкальной жизни

Два источника английского музыкального модернизма.

Дебюсси и Стравинским. К этому еще присоединяется и то обстоятельство, что Англия — владычица огромных колоний более, чем другая страна, насыщена отголосками экзотической музыки. Последние получили свое отражение, например, у *Гренвилля Бантока* (род. в 1868 г.). Все это определяет своеобразную атмосферу, в которой развивается английская музыка. Как известно, еще в конце XVIII столетия и в начале XIX были записаны любителями не мало ирландских, шотландских и валийских мотивов. В начале прошлого столетия часть из них была издана в гармонизации Гайдна и Бетховена, но оба мастера не проявили достаточного понимания мелодического своеобразия этих песен. В конце XIX столетия Стенфорд обнародовал ряд ирландских песен в хорошей стилистической обработке. В 1898 г. было основано общество собирания народных песен, вызвавшее усиленный интерес среди английских музыкантов к особенностям национальной мелодики. В то время, как шотландские и ирландские мелодии строятся на пятинотной гамме, английская песнь окрашена в церковные лады и по сравнению с песнями других народов отличается рельефной и разнообразной ритмикой.

Отголоски музыкальной экзотики. Гр. Банток.

Обработка аглийских народных мелодий Гайдном и Бетховеном.

Наиболее ярким представителем английского модернизма, основывающегося на народной песне, является *Воган Уильямс* (род. 1872), ученик Стенфорда и Равеля. Уильямс — музыкант, одаренный большим колористичным талантом, написал ряд оркестровых рапсодий и картин, где им использованы английские песни деревни и города. Очень интересны его симфония «Лондон» — картина современного индустриального города, и хоровые композиции на текст Уитмена, к которому он чувствует особенную близость. Перу Уильямса принадлежат также и рабочие песни на текст Стивенсона. Сильный уклон в сторону народной песни чувствуется также и у двух других крупных представителей современной музыкальной Англии *Гренвилля Бантока* (симфонии «Гебриды», «сельская», русские сцены» — для фортепиано и оркестра, увертюра к «Борису Годунову» Пушкина, много сочинений для хора, оркестровой и камерной музыки, музыкальных сцен на экзотические сюжеты, сборные народные песни) и *Фредерика Деиуса* (род. 1863). Деиус, одна из интереснейших фигур современной музыки может быть причислен и к американской группе (он провел в Америке около десяти лет). Он представляет собой интересный пример непосредственного влияния Грига. Исходя от гармонических новшеств последнего, он перенес приемы григовского письма на английскую песнь и тем заметно расширил область их применения. Деиус — натура замкнутая и мечтательная. Будучи таким же изысканным инструментатором, как Дебюсси, Равель или Штраус, он выработал свою оркестровую палитру. Крупнейшие произведения Деиуса—музыкальные драмы «Коанга» (1904), «Деревенские Ромео и Юлия» (на сюжет новеллы швейцарского писателя Келлера—1907), «Фенимора и Горда» (1919)—на сюжет новеллы датского писателя Якобсена «Нильс Люне»), симфонические поэмы «Париж», «Танец жизни», «Апполахия», вариации на мелодии негров-рабов (1905 г.), рапсодия «Brigg Faire» (1910), «Месса жизни» для хора, соло и оркестра (на книгу Ницще «Так говорил Заратустра»), «Реквием» для хора и оркестра (1922). Его обыкновенно называют английским Дебюсси, что отчасти верно характеризует его чисто импрессионистические приемы письма и утонченные краски оркестровой музыки.

В. Уильямс.

Ф. Деиус.

Влияние Грига.

Деиус возглавляет группу молодых английских композиторов, которых можно было бы об'единить эпитетом «импрессионистов». В эту группу входят кроме него еще *Кирилл Скотт* (род. 1879), автор очень неровных по достоинству фортепианных пьес и камерных композиций, почти всегда с экзотическими оттенками и навеянных, как английскими, так и французскими поэтами-модернистами; *Перси Гренжер* (1882) превосходный пианист, пользовавшийся большим вниманием Грига, по совету которого он занялся обработ-

Импрессионисты.

К. Скотт.

П. Гренжер.

кой ирландских и исландских народных песен — ему же принадлежит ряд камерных композиций преимущественно на ирландские нарадоные темы и оригинальный опыт «Песнь колоний» для сопрано и тенора без слов в сопровождении оркестра; *Бальфур Джернедер* (род. 1877), (симфонич. и камерная музыка), *Мартин Шо* (род. 1876), *Густав Гольста* (род. 1874 — по происхождению швед), автор, хотя и пишущий под сильным влиянием Стравинского и новейших французов, но внесший в современную английскую музыку симфонией «Планеты» и оперо-пародией «Современный дурак» свою жизнерадостную ритмику, ясную мелодику, при полном владении сложным музыкальным аппаратом наших дней; и *Уильямс Уитекер* (род. 1876) (много обработок североанглийских мелодий).

Б. Джернедер, М. Шо.

У. Уитекер.

Мировая война изменила музыкальную ориентацию английской публики, усилив интерес к русской музыки на место вытесненной немецкой. Англичане особенно заинтересовались творчеством Скрябина и Стравинского, которые, конечно, были знакомы передовым музыкантам и до войны. Среди новейших английских композиторов эти русские влияния особенно сильно сказались на *Артуре Блисс* (род. 1891), у которого замечается свойственная Стравинскому черта сарказма. Блисс, пишущий преимущественно для камерного оркестра, закончил в 1923 году «Симфонию цветов», навеянную скрябинским «Прометеем». Новейшее английское камерное искусство имеет своих представителей в лице *Арнольда Бакса* (род. 1883). Интересны: концерт и сонаты для альта, квинтет для струнных инструментов и арфы; его письмо ближе всего к новейшим французским образцам; *Сесиль Гиббс'а* (род. 1888)— пять отличных струнных квартетов и большое количество поэтичных романсов; *Евгения Гооссена* (род. 1893) и *Джеральда Терайта,* изощряющего свое музыкальное остроумие в ряде звуковых гротесках.

Влияние мировой войны.

Блисс.

Бакс.

Новейшая английская камерная музыка.

Английская опера, как мы уже писали, находится пока в зачаточном состоянии по причинам, о которых мы говорили выше. В восьмидесятых годах большой популярностью начал пользоваться *Артюр Сёливен* (1842—1900), автор двух десятков оперетт, из которых «Микадо» (1885) распространилась по всей Европе. Его оперетты написаны в соревновании с Оффенбахом и изобличают хороший вкус, воспитанный на Моцарте, Шуберте и Обере. В области легкой оперы далее работали *Эдуард Соломон* (1853—1895), *Эдуард Джермен* (род. 1862) и *Сидней Джонс* (род. 1869), автор знаменитой «Гейши»—(на сюжет из «японской» жизни), обошедшей все европейские сцены.

Английская оперетта.

В области серьезной оперы некоторый успех имели: *Стенфорд,* подпавший в последних своих работах под влияние Верди, *Этель Смайс* (род. 1858) — «Добрый друг» (1918 г.), *Никола Гатти* (род. 1874) — четыре оперы, из них две «Буря» (1920) и «Макбет» (1924) на неизмененные тексты Шекспира и *Джезев Гольбрук* (род. 1878)—драматизированные валийские легенды. Все эти разрозненные попытки не дают представление о наличии английской музыкально-драматической школы, и музыкальная Англия в отношении оперы продолжает жить привозным искусством.

Большая опера.

Если при рассмотрении английской музыки мы неоднократно указывали на сильную зависимость от немецкого и французского искусства, то это еще в большей мере можно сказать о *голландской* художественной музыке. Голландия — страна крупного накопляющегося капитала в своей музыке оказалась ближе всего к той германской школе, державшейся крепких спокойных классических форм. Руководящие голландские композиторы середины 19 столетия, так же, как и англичане, вышли из лейпцигской мендельсоновской школы. Это были *Иоганн Ферхульст* (1816—1891), личный друг Мендельсона и Шумана, *Рихард Холь* (1825—1904), *Густав-Адольф Гейнце* (1820—1904) и *Вильям Николаи* (1820—1896). В семидесятых и восьмидесятых годах начинает замечаться определенное влияние Вагнера, против чего с ожесточением

Голландская музыка.

Руководящие композиторы первой половины 19 столетия.

боролись композиторы вышеназванной группы, особенно Ферхульст. Несмотря на то, что маленькая Голландия, так же, как и Англия не располагает своей национальной оперой, влияние это росло и ширилось. Наиболее крупным представителем этого нового направления и, пожалуй, самым выдающимся композитором страны является *Альфонс Дипенброк* (1862—1921), очень культурный музыкант, одинаково близкий как немецким, так и французским модернистам. Характерным для Дипенброка является наличие в его творчестве большого количества «сценической» музыки к различным драмам. Ему же принадлежит ряд вокальных композиций на голландские тексты. Национально-голландский характер, главным образом, проявляющийся в преобладании живописного начала, еще более сказывается у двух других голландских симфонистов современности: *Бернарда Цвеерса* (род. 1854) и *Корнелиуса Доппера* (род. 1870). Последнему принадлежат семь симфоний, из коих некоторые носят отпечаток живописного жанра типа живописи Яна Стейна и Исаака Остаде. Одним из главнейших достоинств его музыки является сочное пользование народными мелодиями, что обращает отдельные части его симфонии в аналогов брукнеровских скерцо. Наиболее удачной из его вещей, довольно часто играемых и за пределами Голландии, является «Готическая чаконна» на интересную восьмитактную тему. Доппер имеет большие заслуги, как редактор старо-голландских классиков. Из других немногочисленных композиторов, приобревших некоторую популярность и заграницей, можно назвать *Юлиуса Рентгена* (род. 1855) интимного друга Грига и Брамса — автора многочисленных камерных и симфонических композиций, *Дирка Шеффера* (род. 1874), также автора хорошей камерной музыки, *Иоганна Ваагенара* (род. 1862), композитора, примыкающего в своих юмористических операх (у него — несомненно выраженный комедийный талант) к Рихарду Штраусу, *Яна Бранд-Брюйс* (род. 1868), имевшего некоторый успех в Германии своими операми-гротесками: «Портной из Шенау» (1916) и «Человек на луне» (1922), и знаменитого дирижера *Виллема Менгельберга* (род. 1871) — преимущественно симфонические вещи.

А. Дипенброк.

Цвеерс и Доппер.

Д. Шеффер и И. Ваагенар.

В кругу современных «эмоционалистов звуков» (так правильнее всего, по нашему мнению, назвать последнее устремление западно-европейской музыки) мы встречаем также несколько голландских имен: *Виллем Пийпер* (1894), начавший симфониями в стиле Малера, а затем перешедший к атональной музыке, *Генри ван Гудевёр* (род. 1898), приближающийся по своей манере письма к французской «шестерке» и *Эмиль Эндховен* (род. 1903), о котором много говорят в германской печати.

Атоналисты.

Если Голландия — страна торгового капитала — экономически и политически тяготеет к Германии, промышленная Бельгия—ближе к французской культуре. В музыкальном же отношении до последнего времени происходила заметная борьба между немецкой и французской ориентацией. Два крупнейших бельгийских композитора — *Пьер Бенуа* (1834—1921) и *Поль Жильсон* (род. 1865), рельефно представляют эти два направления. Пьер Бенуа писал под сильным влиянием Берлиоза кантаты гигантских масштабов: на творчество же Поля Жильсона очень сильно воздействовал Р. Вагнер, а впоследствии и Р. Штраус. К лучшим его произведениям принадлежат симфоническая поэма «Море» (1892), яркая по своему оркестровому колориту. К бельгийским вагнерианцам относятся также и *Ян Блокс* (1951—1912), автор очень популярной в Бельгии, довольно примитивной оперы «Принцесса таверны», ряда симфонических поэм и симфонической трилогии из бельгийской жизни.

Бельгийская музыка.

П. Бенуа и П. Жильсон.

О группе молодых бельгийцев, примыкающих к школе Франса — Лекё, Врёльс — мы упоминали уже в главе о французской музыке. Маститые *Эдгард Тинель* (1854—1912), сочинявший исключительно церковную музыку,

„Франкисты“.

и *Леон Дюбуа* (род. 1859), теперешний директор брюссельской консерватории, занявший этот пост после смерти Тинеля — им написан ряд опер — типичные академики. Наиболее интересным представителем современной Бельгии надо считать *Жозефа Ионгена* (род. 1878), начавшего также академической камерной музыкой, затем прошедшего сквозь обаяние музыки Дебюсси и в последних своих произведениях склоняющийся к политональному письму. Одним из характерных моментов бельгийской музыкальной жизни является сравнительно раннее знакомство бельгийцев с творчеством русских «кучкистов» (Бородин, Румский Корсаков) в конце восьмидесятых годов (при посредничестве бельгийской меценатки Мерси д'Аржанто), знакомство не прошедшее бесследно для музыки младобельгийской группы.

Ж. Ионген.

Знакомство с русской „кучкой".

Америка до недавнего времени не принималсь в расчет, как самостоятельная музыкальная страна. Колониальная зависимость от Англии сказалась сильно в ее музыке, и до середины XIX столетия музыкальное развитие северо-американских штатов шло параллельно с Англией. На дальнейшее развитие американской музыки оказали влияние два момента: во-первых, все растущая экономическая мощь американского капитализма, денежные избытки страны, привлекшие туда лучших европейских виртуозов и композиторов, а во-вторых, постепенная «экзотизация» американской музыки. Северо-Американские Штаты, как известно, включает в свой племенной состав большое количество арфиканцев (негры), а также остатки индейских народностей. Музыкальные элементы африканской песни, особенно плясок, стали привлекать во второй половине XIX столетия, как американских композиторов, так и тех из европейцев, которые стремились воссоздать картину американской жизни. Таким образом, своеобразие американской музыки стало восприниматься сквозь налет негритянского мелодического примитива. Интерес к негритянской музыке стал сказываться особенно сильно после войны за освобождение негров от рабства. Первым американским композитором, занявшимся собиранием и обработкой негритянских песен был *Стефен Фёстер* (1826—1864), написавший целый ряд романсов в народно-негритянском духе, приобретших популярность и вне пределов Америки. Надо заметить, что американские негры очень одарены музыкально, и так называемые «негритянские гимны»—традиционное пение негров-рабов—представляют очень большой интерес, как музыкальный, так и этнологический. Некоторые, однакож, из этих негритянских мелодий не народного происхождения, а заимствованы у того же Фёстера и других. Все же известной особенности, как применение синкопы и плясовых мелодий, еще поныне ошибочно принимаются за характерные выражения «американизма» в музыке.

Негритянские элементы.

С. Фёстер.

Негритянские „гимны".

Некоторое подобие американской школы представляет так называемая «бостонская» группа композиторов, связанная с ново-английской консерваторией в Бостоне. Главой этой школы можно считать *Джона Пэн* (1839—1906) композитора и историка (он был профессором гарвардского университета), много писавшего с хорошей техникой. Теперешний директор той же консерватории—*Джерж Чедвик* (род. 1854), автор большого числа симфонических и камерных произведений и его ученик *Горашио Паркер* (1863—1919) могут считаться представителями строго классического направления в американской музыке. По стилю своему музыка Пэна не выходит за формальные пределы немецкой литературы семидесятых и восьмидесятых годов. В том же духе сочиняет весьма ценимый в Америке *Артюр Бёрд* (род. 1856) и женщина композитор *Биич* (род. 1867). Интереснее и самостоятельнее произведения *Эдуарда Мак-Дауэля* (1861—1908), ирландца по происхождению, учившегося у музыкальных представителей южной Америки (Хуан Бьютрего, Терезы Кареньо (1853—1917), знаменитой пианистки). У Мак-Дауэля были несомненные задатки оригинального родственного Григу таланта, которому

„Бостонская" школа.

Мак-Дауэль.

мешала развернуться некоторая сухость и неподвижность гармонического письма. К его лучшим вещам принадлежат небольшие поэтические шумановского типа фортепианные циклы, четыре фортепианные сонаты, фортепианный концерт—часто играемые и за пределами Америки, а также две оркестровые сюиты на индейские мотивы, обработанные с хорошим вкусом.

Немецкие эмигранты.

Таковы наиболее важные представители северо-американской школы. Мы обошли молчанием ряд популярных в Америке имен композиторов, большей частью немцев-иммигрантов, занявших прочное положение в американской музыкальной жизни, начиная с середины прошлого столетия, когда после подавления революции 49 года сюда нахлынула масса эмигрантов интеллигентов, принесших собой и музыкальные вкусы музыкальной Германии сороковых годов. Отсюда и смешанный характер северо-американской музыки прошлого столетия, с одной стороны, тяготеющего к классическим устойчивым немецким музыкальным формам, а с другой — к неспокойным ритмам негритянского пляса. Что же касается Южных Штатов, то они музыкально ориентировались преимущественно на итало-испанское искусство. Здесь трудно пока назвать какие-либо крупные имена. *Луи Моро Готшальк* (1829—1869), француз из Нью-Орлеана, которого обыкновенно считают выдающимся представителем юга, едва возвышается над уровнем пошлой салонной музыки с небольшим экзотическим оттенком. Он, собственно говоря, и по времени своего творчества не входит в рамки настоящего тома.

Южные Штаты.

Новейшее поколение.

Новейшее поколение американских композиторов интереснее своих европейских собратий тем, что они не спаяны, как те, определенным национальным шовинизмом. За последние двадцать, двадцать пять лет их можно расслоить на несколько групп, подверженных влиянию, или немцев — Вагнер, Брамс, Штраус, Шенберг, или французов — Франк, Дебюсси, Равель, или русских — Римский Корсаков, Скрябин, Стравинский. Наконец, есть еще самостоятельная американская группа, основывающаяся на использовании американского музыкального фольклора: К числу последних относятся, например, ученик Мак-Доуэля *Ани Джильбер* (род. 1868 г.), введший негритянские мелодии в симфоническую музыку (интересно заметить, что одну из первых попыток подобного рода сделал чешский композитор Антон Дворжак в своей симфонии «Новый свет», чем повлиял на молодую американскую музыку), *Джон Поуэль* (род. 1882), *Карлос Сальцедо* (род. 1885), выдающийся виртуоз для им же усовершенствованной хроматической арфы, *Шарл Грифф* (1884 — 1920), писавший в стиле французского импрессионизма и пользовавшегося народными индийскими песнями, *Ультер Кремер* (род. 1890), *Луи Гринберг* (род. 1892), убежденный сторонник джаз-банда (ему принадлежит, между прочим, «Небоскробы» для пения и джаз-банд — 1926).

А. Джильбер.

Ш. Лефлер.

Крупнейшим представителем американского музыкального модернизма надо признать *Шарля-Мартена Лефлёра* (род. 1861), по самому своему происхождению и вкусам тяготеющего к французской музыке. Лефлёр несомненно имеет что́ сказать в своей музыке и выражает это определенно и ясно. По преимуществу он полифонист в характере франковской школы с живым темпераментом и склонностью к живописанию звуками. Лучшими его произведением является симфоническая «Сельская поэма». Отчасти к новоамериканскому музыкальному искусству относится и *Фредерик Деиус*, рассмотренный нами в первом отделе настоящей главы (английская музыка). Мы уже указывали на то, что его перу принадлежит музыкальная драма «Куанга» из негритянской жизни и симфоническая поэма «Аппалахия» (древнее название северной Америки на языке индейцев) — в форме вариаций на негритянскую тему. Наконец, чтобы закончить обзор новейшими ее представителями, мы назовем еще имя *Эрнеста Блоха* (род. 1880) — швейцарца по происхождению. Блох начал свою деятельность, как представитель новой еврейской музыки.

Э. Блох.

Сравнительно недавно своими новыми произведениями Блох занял очень видное положение в «интернационале» музыки. Его опера «Макбет», симфония «Израиль», некоторые камерные произведения, — среди них превосходная сюита для альта и оркестра — показывает, что мы имеем дело с первоклассным мастером огромной творческой воли и крайне своеобразного мелодико-ритмического дарования. Письмо Блоха, жесткое, иногда нарочито какафоничное, пронизано темным трагическим пафосом. Блох не этнографичен — он мало пользуется материалом подлинно еврейского мелоса, стараясь передать в музыке психологический облик современного июдаизма. К нему в этом отношении примыкает и другой представитель современной школы — еврейской музыки русский выходец *Лео Орнштейн* (род. 1895).

Американская музыкально-общественная жизнь.

Нам остается еще сказать несколько слов о музыкально-общественном уклоне американской жизни. Америка, держащая в зависимости от капитала всю западную Европу, в настоящее время сосредоточила у себя в изобилии представителей, как исполнительного, так и творческого музыкального искусства. Она располагает сейчас превосходнейшими симфоническими оркестрами (в организации их имеет большие заслуги *Теодор Томас* (1835—1905) и семья *Дамрош* — Леопольд (1832—1885), Франк (род. 1859) и Вальтер (род. 1862) — и блестящими по составу театрами (например «Метрополитен»). С другой стороны, Америка действует сейчас очень сильно на последний этап западно-европейского искусства.

Влияние американского танца на Европу.

Здесь важнейшую роль играет импорт американских танцев: фокстрот, бостон, шими, своими потоками залившие европейский город. В новейшей западно-европейской музыке мы уже не раз отмечали появление новых ритмов и оркестровых составов (джаз-банд), источник которых современная Америка. Нам представляется уместным упомянуть еще об одном из самых популярных в Америке мастеров этого городского ритма *Джона Филиппа Суза* (род. 1854), завоевавшего себе широчайшую известность своими «истинно американскими» маршами.

ЛИТЕРАТУРА.

Литература к главе 41.

Англия.

Streatfield R. Musiciens Anglais Contemporains. Париж. 1913.
Walker E. A History of Musik in England. Оксфорд. 1907.
Maitland-Fuller I. Englisch Musik in XIX century. Лондон. 1902.
Forsyth, C. Musik and Nationalism. Лондон.
Streatfield R. The Oper. Лондон. 1911.
Standford Ch. Studies and Memories. Лондон 1908.
Riemann H. Geschichte der Musik seit Beethoven.
Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Франкфурт. 1924. (Статья E. Dent).
Musik. Sonderheft. „England“.
W. Grattan Flood. A History of Irisch Musik. Дублин. 1905.

Отдельные композиторы:

Стенфорд. Porte I. Sir Ch. V. Stanford.

Банток. Orsmond-Anderton H. Granville Bantock. Лондон. 1905.

Скот. Eaglefield-Hull A. C. Scott, composer, poët and philosopher. London 1921.

Голландия.

von Dokkum I. D. C. De Matschapij tot bevordering der Toonkunst. Amsterdam 1918.
Diepenbrock. Ommengangen Amsterdam. 1922.
Holland-Heft der Neuen Musikzeitung 1920 Heft 15.
Die Musikwelt III Jrg. H. I.
Groves Dictionary of Musik.
Mengelberg R. Moderne holländische Musik. in G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Франкфурт. 1924.

Бельгия.

Prunières H. Belgische Musik in G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte
Stoffels G. P. Benoit. 1901.
Grove's Dictionary of Music
Solvay L. Notice sur J. Blok. Брюссель. 1920.

Америка.

Elson Louis C. The History of American Musik. Нью Йорк. 1915.
Grove's Dictionary of Musik American Supplement. Нью Йорк. 1920
Hughes Ruppert. American Composers. The Page Co Бостон. 1914.
Sonneck O. A Survey of Musik in America. Вашингтон. 1913.
Musik. Sonderheft „Amerika".
Weissmann I. Die Musik in der Weltkrise. Берлин. 1922.

Мак Доуэль. Porte I. A great American Tonpoet. Нью Йорк. 1921.

Блох. Gatti G. E. Bloch La critica musicale. 1920.

Глава сорок вторая (четырнадцатая).

I. *Организация концертной жизни в конце XIX и начале XX века. Музыка и рабочие массы. Кризис концертного «производства». Международные музыкальные празднества. Музыкально-издательское дело. Оперные театры. «Легкая» музыка. Музыка в кино.*

II. *Музыкальная наука в XIX столетии. Музыка в западно-европейских университетах. Музыка и естествознание. Музыкальная эстетика.*

III. *Развитие материальной культуры в музыке. Усовершенствование инструментов. Виртуозное искусство. Дирижеры. Радио-музыка. Общие выводы.*

Концертная жизнь конца 19 столетия.

Характерной чертой концертной жизни второй половины XIX столетия является ее более *широкий охват*, по сравнению с предыдущим периодом. Преобладание в первой половине XIX столетия хорошей и доступной камерной музыки, предназначаемой для исполнения в домашнем кругу и доступной среднему любителю, в конце века вытесняется технически более сложной, требующей большего искуса. При усилении музыки, как художественно образовательного фактора, преобладающее значение получают профессионалы. Вместе с тем, по мере общей концентрации капитала, наблюдается и капитализация музыкального искусства. Легкость сообщения, рост армии профессиональных музыкантов и, вследствие этого, обостренная борьба за существование между ними, ведет к чрезвычайно быстрому обороту исполнительских сил в общеевропейском масштабе. До грандиозных размеров расширяется реклама, и устройство концертов переходит в руки торговых предпринимателей, обладающих необходимыми для этого денежными средствами. Еще в тридцатых или в сороковых годах артист, устраивая, преимущественно в частных домах, свои концерты, расчитывал, главным образом, на поддержку меценатов, — любителей искусства, готовых поддержать его материально. Во второй же половине 19 столетия, после больших поездок Листа — первого виртуоза современного стиля — представление о богатом покровителе начинает исчезать и заменяется понятием агента-скупщика артистического труда, торгующего им по всем правилам капиталистической наживы. Устройство концертов становится делом сравнительно немногочисленных крупных агентств, так-как отдельному артисту уже не под силу брать на себя риск своих выступлений в больших городах. Материальный успех концерта зависит теперь в значительной мере от рекламы, поглощающей все более и более крупные денежные средства. Капиталист-предприниматель, эксплоатирующий художественный труд, часто пользуется для сбыта недоброкачественным товаром, в результате чего уровень концертного исполнения, при быстром росте техники, начинает заметно понижаться к концу рассматриваемого нами периода.

Капитализация музыкальной жизни.

Исчезновение меценатства.

Концертные агенты.

Роль рекламы.

Симфоническая музыка.

Иначе дело обстоит в области *симфонической музыки* и *музыкальной драмы*. Самое понятие «симфонизма», в значительно большей мере организующего массовое музыкальное сознание, чем сольная виртуозного типа музыка, создает вокруг этой отрасли более глубокую организацию общественного внимания. Большинство крупных европейских городов располагает отдельными оркестрами, потомками любительских начала века, когда игра на отдельных инструментах, не только струнных, но и духовых, вообще говоря, была больше развита, чем впоследствии. Устройство симфонических концертов лишь в самое последнее время, и то, в сравнительно незначительной мере, становится предметом капиталистической эксплоатации. В силу своего громоздкого исполнительского аппарата они были предприятиями, по существу своему, бездоходными. Средства же для ведения дела получались, главным образом, благодаря поддержке правительственных и городских учреждений, а отчасти благодаря системе абонементных концертов, при котором известный материальный риск ложился на публику. В истории вырождающейся европейской буржуазии приверженность к симфонической музыке представляет одну из отрадных страниц. К концу века мы наблюдаем и некоторый серьезный уклон в сторону проведения симфонической музыки в широкие массы, сначала путем снижения входной платы для рабочих и учащихся (Париж, Берлин, Вена), а затем и организацией самостоятельных оркестров с пролетарским составом исполнителей. Очень важное значение имело учреждение *хоровых* обществ и кружков, широчайшей сетью раскинувшихся по всей средней Европе и Англии. Особо надо отметить очень важное «юношеское движение» в Германии. Эти хоровые любительские организации на Западе почти совершенно заменяли собою профессиональные. Большой художественной законченности достигли некоторые рабочие хоровые организации (например, хоровое общество венского союза рабочих-металлистов). В отношении репертуара они оставались совершенно зависимыми от обычной классико-романтической литературы. Только в самое последнее время здесь замечается некоторый репертуарный сдвиг в смысле исполнения революционных песен и хоровых композиций с идеологически выдержанным текстом. Уже после революции 1918 года в Германии и Австрии начинает появляться тип музыканта, не только своим происхождением, но и всем своим музыкальным воспитанием, связанного с пролетарской средой. Но пока это только первые ростки на фоне музыкальной действительности, направляемой всецело господствующей буржуазией.

Абонементные симфонические концерты.

Хоровые общества.

Музыка и пролетарские массы.

Кризис концертной жизни.

Нетрудно при анализе музыкальной действительности признать, что традиционные формы, в которых в конце XIX и начале XX столетий совершался сбыт и спрос музыкального «товара» (как композиторского, так и исполнительского), постепенно приводили к разрыву между творческим-производственным процессом и музыкально-исполнительским «рынком». Культ личности исполнителя-виртуоза, жреца чистого искусства и в безмолвном умилении слушающей публики — характерный образ отжившего XIX столетия. Идеализация мастерского исполнения, независимо от содержания исполняемого, типичная для высокобуржуазного круга потребителей, наполнявшего до последнего времени концертные залы, должна уступить место другому пониманию задач общественного исполнения музыки. Прежний тип концерта оказался неспособным поспевать за быстрым темпом музыкально-творческого развития. Господствующие программы на многие десятки лет отставали от музыкальной действительности.

Отмирание старого концертного типа.

Исполнение новой музыки.

Вопрос о форме, долженствующей заменить прежний концерт, пока еще надо считать открытым. В 1910 году *Арнольдом Шенбергом* основано было в Вене «Общество частных музыкальных исполнительских собраний». Это была одна из первых попыток вывести современную музыку из под гнета обыч-

ной концертной практики. С тех пор образовался еще ряд подобных организаций в Германии, Франции (где эта идея значительно раньше была выдвинута и осуществлена передовыми музыкальными деятелями из среды «schola cantorum» и в Италии. Новой музыке стали посвящаться и многочисленные «празднества», устраиваемые в Германии, Чехо-Словакии, Австрии по давнишней традиции в последние годы все чаще и чаще посвящаются новой музыке. Той же цели служит основанное в 1922 году «Интернациональное Общество Современной Музыки», организующее ежегодно музыкальные циклы в разных городах Европы. Это общество включает в свою программу и пропаганду новой русской музыки за границей. До сих пор общество устроило пять «музыкальных празднеств», из коих последнее состоялось осенью 1925 г. в Венеции. Недостаток денежных средств заставил общество ограничиться лишь камерной музыкой и камерным симфоническим составом, который, как мы уже указали в одной из предыдущих глав, начинает постепенно вытеснять прежний большой оркестр. С 1923 года в Москве, открыто было его отделение (Ассоциация современной музыки при Гос. Ак. Худ. Наук).

Интернациональное Общество Современной Музыки.

В области театрально-оперной конец XIX столетия был также ознаменован большой принципиальной борьбой против старой блестяще виртуозного «концерта в костюмах». Здесь огромное значение имел основанный в 1872 году и начавший в 1876 г. свою деятельность «Дом Торжественных Представлений» в Байрейте. Идея Вагнера, возникшая из огромного революционного под'ема 48 года, основывалась на его вере в общественно-воспитательную силу театрального зрелища. Создавая свой «Дом» монументального искусства, Вагнер руководился неясной мечтой о публике «одинаково мыслящих». Однако, отсутствие постоянной правительственной и общественной поддержки сделало этот театр доступным только для представителей высшей международной буржуазии.

Идея „Байрейта".

Оперные циклы.

Таким образом, первоначальная мысль Вагнера потерпела крушение, но самая идея «Торжественных Представлений», охватывающих лишь произведения одного автора, возымела свое действие и отразилась в многочисленных циклах из опер Моцарта, Вагнера, Верди, Рихарда Штрауса и др., преимущественно на немецкой почве. Вытеснить прежний анархический репертуар эта идея тоже не смогла. Оперные театры, являвшиеся пышной декорацией умирающего абсолютизма Германии и Австрии (а отчасти и Англии и Италии), или эксплоатируемые городскими учреждениями и только в незначительной мере частными предпринимателями, жили и продолжают жить пестрой мешаниной, где Вагнер и Штраус мирятся с Гуно и Мейербером. Очень важным началом в истории европейского оперного театра является ввоз русской оперы — Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, начавшийся с дягилевских сезонов в Париже (середина девятисотых годов). «Борис Годунов» Мусоргского не только успешно конкурирует сейчас, но и совершенно вытесняет, прежде всемогущего на западной сцене, Вагнера. Другим характерным моментом, преимущественно немецкой музыкальной жизни являются реставраторские попытки, с одной стороны, по возобновлению оперы эпохи барокко Моцарта, а в последнее время Генделя, и итальянской романтической оперы от Доницетти до Верди.

Оперный репертуар.

Ввоз русской музыки.

Характерным далее для конца века является *децентрализация* западноевропейской музыкальной жизни. Если в первой половине XIX столетия безусловное господство принадлежало сначала Вене, а потом Парижу, то в рассматриваемый нами период руководящими центрами являлся ряд крупных городов Германии (Берлин, Лейпциг, Дрезден), Австрии (Вена, Прага), Англии (Лондон), Италии (Милан, Рим) и Америки (Нью-Иорк, Чикаго). Здесь определялась мировая ценность отдельных композиторов и исполнителей. Там же

Децентрализация музыкальной жизни.

Музыкально-издательское дело.

сосредоточивались крупнейшие издательства, извлекавшие доход из композиторской рабочей силы и размещавшие их произведения на мировом рынке. Размеры настоящей главы, к сожалению, не позволяют нам остановиться на характеристике музыкальной жизни в каждом из этих центров, что могло бы составить очень интересную тему для большого самостоятельного исследования.

Распространяемость легкой музыки.

Одним из результатов сильного развития торгово-издательского аппарата явилась фантастически быстрая распространяемость ходкого товара «легкой» музыки (оперетта, модные танцы, шансонетки), отвечавшего самым грубым, примитивным потребностям широчайшего потребительского круга. К великому стыду музыкального запада им систематически отравлялись преимущественно демократические слои городского населения, до рабочих кварталов включительно, что чрезвычайно затрудняло пропаганду музыки более высокого достоинства. В 1915 году сначала в Англии начинает эпидемически быстро распространяться особый вид негритянского оркестра «*джаз-банд*» (скрипки, медные духовые, саксофоны, ударные), расчитанный на воздействие необычайными напряженными звучностями, неоспоримо влиявшими на новейшую инструментовку. Одним из главных проводников этой литературы являются *кинематографы*, пользующиеся ими для иллюстрации картин. Только в последнее время (примерно с десятых годов настоящего столетия) начинает зреть и на деле осуществляться мысль о необходимости особо для кино написанной настоящими мастерами музыки. В связи с кино был также поднят вопрос о механизации как музыкального исполнения, так и создания особой музыки для *механических* инструментов (фортепиано, органа), позволяющих найти точное соответствие между скоростью музыкального движения и движением кинематографической ленты.

Кино.

Музыкальная наука.

Дать в этой главе исчерпывающий обзор развития *музыкальной науки* последних семидесяти пяти лет не входит в нашу задачу. Мы принуждены ограничиться лишь краткой характеристикой ее главнейших уклонов. Наука о музыке, вообще говоря, одна из наиболее молодых научных дисциплин и только в середине XIX столетия выработала свой самостоятельный метод. Большинство представителей этой науки середины XIX столетия были по своему общему образованию юристами и филологами — отсюда преобладание работ историко-биографического характера. Большие немецкие биографии: Иоганна Себастьяна Баха *Филипп Спитты* (1841—1894) — первый том этой работы вышел в начале семидесятых годов — Генделя — *Фридриха Хризандера* (1826—1901), два тома и полутом (1858—1867), Моцарта — *Отто Яна* (1813—1869), четыре тома (1856—1859) и Бетховена—американца *Александра Дзаера* (1817—1897) пять томов, из которых первый том вышел в 1866 году — образцы длительно добросовестного обследования не только жизни этих великих композиторов, но и их эпохи, произведенные учеными, приобретшими свой исследовательский навык в других областях науки.

Классические биографии.

Учение о музыкальном стиле.

К концу XIX столетия в музыкальной науке замечается сильный поворот к обоснованию позитивного музыкально-стилистического анализа. Этот способ особенно присущ английским исследователям — *Джоржу Гров* (1820—1900), *Эбензеру Прауту* (1835—1909), крупнейшим представителям новой французской музыкальной науки *Морису Эманюелю* (род. 1862), *Жюлю Комбарье* (1859—1915), *Андре Пирро* (род. 1869) и знаменитому писателю-музыканту *Ромен Ролану* (род. 1866). Систематическое рассмотрение основных проблем о стиле в музыке дано в двух замечательных работах «Стиль в музыке» (1912) и «Метод истории музыки» (1919) австрийского историка *Гвидо Адлера* (род. 1855).

Сравнительное музыковедение.

К концу 19 столетия строго научную почву обретает и сравнительное музыковедение, стремящееся, на основании материалов этнологического по-

рядка, а также данных физиологии и акустики, исследовать как происхождение, так и развитие народного музыкального творчества. Важнейшими деятелями в этой области надо признать англичанина *Джона Эллиса* (1814—1890), ***Рихарда Валашека*** (1850—1917), берлинского акустика ***Карла Штумпфа*** (род. 1848), Э. ***Горнбостеля*** (род. 1877), французских исследователей — ***Жюльена Тьерсо*** (род. 1857), ***Пьера Обри*** (1874—1910) и австрийского ученого ***Роберта Лаха*** (род. 1874). Большое значение приобрели далее работы по обследованию основ материальной культуры в музыке (музыкальные инструменты, история музыкальной нотации). Наиболее видными представителями этой отрасли знаний являются: итальянец *Гасперини* (род. 1869), англичане ***Карл Энгель*** (1818—1882) и ***Абди Вильямс*** (род. 1855) и немецкие исследователи *Генрих Беллерман* (1832—1903), *Оскар Флейшер* (род. 1856), *Иоганнес Вольф* (род. 1869), *Курт Сакс* (род. 1881) и величайший из музыкологов XIX столетия ***Гуго Риман*** (1849—1919). Последнего, по справедливости, можно было бы назвать Леонардо-да-Винчи музыкальной науки. Благодаря своей изумительной работоспособности и таланту исследователя Гуго Риман обогатил решительно все области музыкальных знаний как исторических, эстетических, так и музыкально-теоретических, акустических.

Исследование материальной культуры в музыке.

Г. Риман.

Чрезвычайно умножились во второй половине XIX столетия издания музыкальных памятников и музыкально-теоретических трактатов. Так, с 1850 года «Общество Баха» начало издавать полное собрание сочинений Баха, законченное в 1900 году и содержащее 59 томов; с 1859 года начало выходить под редакцией Хризандера стотомное издание произведений Генделя, с 1876 г. сочинения Моцарта, с 1864 полное собрание сочинений Бетховена и т. д. С неменьшей тщательностью издавались образцы более раннего искусства, вплоть до первых исторически известных памятников. Важнейшими источниками для *немецкой музыки* является выходящее с 1892 года издание «Памятники германской музыки», шестьдесят томов под редакцией *Р. Лильенкрона* (1820—1912), *Германа Кречмара* (1848—1923) и *Германа Аберта* (род. 1871); вторая серия «Памятников германского искусства» — специально баварская музыка — издаваемая с 1900 года под редакцией мюнхенского ученого *Адольфа Зандбергера* (род. 1864) — 21 том; «Памятники австрийского музыкального искусства» — 40 томов, издаваемые с 1894 года под редакцией *Гвидо Адлера*. Для изучения старой *французской* музыки очень важны: «Архив французских органистов» *Александра Гюльмана* (1837—1911), и монументальные издания *Анри Экспера* (род. 1863). «Мастера-музыканты французского Возрождения», *Андрэ Пирро*, работы *Шарля Малерба* (1853—1911 — полное собрание сочинений Рамо), *д'Энди* (оперы Рамо), *Пьера Обри* и бельгийца *Шарля де Кусмакера* (1805—1876), опубликовавшего в 1872 году полное собрание сочинений трувера Адама-де-ла-Галля. Памятники *английского* музыкального искусства издавали: *Эллис Вульдриж* (род. 1845), *Барклей Сквэр* (род. 1885), *Джон-Фелер Метленд* (род. 1856 — очень ценны его издания «вэрджиналистов» и камерных произведений Пёрселя). Для *итальянской* музыки важны работы ***Гаэтано Цезари*** (род. 1870), *Оскара Килезотти* (1848—1916) и *Луиджи Торки* (1858—1920); для истории *испанской* музыки — *Франческо Барбиери* (1823 — 1894), *дона-Мигюэля Эслава* (1807—1878) и *Филиппа Педреля* (1841—1922); для *нидерландской* музыки работы *Роберта ван-Мальдегема* (1810—1893); для *польской* музыки — *Иосифа Сурчинского* (1851—1919) и Генриха *Опьенского* (род. 1870).

Издания музыкальных памятников.

Немецкая музыка.

Французская музыка.

Английские источники.

Итальянские.

Испанские.

В области *музыкальной историографии* за указанный период наблюдается переход от принципа «всеобщности» к исследованию развития музыки по отдельным стилистическим периодам и музыкальным формам. Очень много ценного в отношении истории последних было сделано немецкой наукой на-

Музыкальная историография.

чала XX столетия. Нет никакой возможности указать здесь даже на наиболее важные отдельные работы (перечисление их читатель может найти в библиографических указателях к отдельным главам настоящей книги). Назовем, кроме указанных нами выше, только несколько наиболее ярких представителей западно-европейской науки последних 20 лет, работавших именно в этом плане: в Германии *Арнольд Шеринг* (род. 1877—отличный знаток итальянской музыки эпохи ренессанса и барокко, инструментального концерта и т. д.), *Гуго Лейхентрит* (род. 1874), в высшей степени разнообразный ученый и теоретик, напоминающий по обширности своих знаний Гуго Римана, *Герман Аберт* (р. 1871, работы по истории музыки древности, средневековья, новая биография Моцарта и др.), *Петер Вагнер* (род. 1856—крупнейший знаток культовой музыки), *Альфред Эйнштейн* (род. 1880 г.), *Иоахим Мозер* (род. 1889). Наиболее видные представители современной науки во Франции: *Ромен Роллан* (самый замечательный труд из его многочисленных работ «история оперы до Люлли» — 1895), *Мишель Брене* (псевдоним Марии Бобилье 1858—1918) — разнообразные и очень ценные работы по истории музыкального быта и музыкальных инструментов, оркестра и т. д., *Амедей Гастуе* (род. 1873) — ценные работы об источниках грегорианского пения, французских музыкальных примитивов и византийской музыки, *Лионель де-Лоранси* (род. 1861), работы по истории французской музыки конца XVIII столетия, *Анри Прюньер* (род. 1886), ученик Ромен Роллана, *Альбер Швейцер* (род. 1875), знаменитый органист и исследователь творчества Баха, *Жюльен Тьерсо,* уже упомянутый нами выше, и *Андре Мокеро* (род. 1849) исследователь католического хорала и средневековой нотации. Из английских ученых можно назвать в первую очередь сотрудников большой, оксфордской истории музыки *Элиса Вульдрижа* (см. выше), *Губерта Перри* (см. выше глава об английской музыке), *Джона Феллор-Метленда* (см. выше), *Эдварда Данрейтера* (1844—1905) и, кроме них, *Эдварда Дента* (род. 1876) — превосходные работы по опере XVIII столетия, *Анри Дэви* (род. 1853), историка английской музыки, *Уольтер Фрид* (род. 1863); для Италии — *Арнольдо Бонавентура, Рафаэле Казимири, Гаэтано Цезари, Коррадо Риччи, Фаусто Торрефранко;* в Швеции на поприще музыкальной науки выделился своими работами *Тобиас Норланд,* в Норвегии — *О. Сандвик* и *Г. Шьельдеруп,* в Финляндии — *Ильмари Крон* и *Гайки Клемети;* в Северной Америке — *Карл Энгель, Оскар Зонек* и *Альберт Стенли.* Список этот отнюдь не притязает на исчерпывающую полноту.

Немецкие монографисты.

Французские исследователи.

Английские ученые.

Итальянские историки музыки.

Скандинавские ученые.

В связи с развитием истории музыки замечается в конце XIX столетия и значительный рост работ по изучению *естественно-научных* основ музыкального искусства. Перечислить всех наиболее важных работников в этой области мы не имеем никакой возможности, по скольку настоящий труд не носит характера справочного словаря. Поэтому мы ограничимся лишь упоминанием важнейших имен: *Германа Гельмгольца* (1821—1894), открывшего своим «учением о восприятии звука, как физиологической основе теории звука» (первое изд. 1863) новые горизонты перед музыкальной наукой, *К. Шафгейтля* (1803—1890) своими работами по акустике значительно подорвавшего взгляд на неоспоримость основных положений Гельмгольца, *Карла Штумпфа* (род. 1848), выдвинувшего необходимость исследования психологического восприятия звука, японца *Шоэ Танака,* исследователя проблемы чистого строя, *Карла Шефера* (род. 1866) и *Артура Эттингена* (1836—1920), давшего своей работой о двойственной системе гармонии очень глубокую критику гельмгольцевской системы. В сфере музыкальной *эстетики* наибольший успех имела работа венского музыкального критика *Эдуарда Ганслика* (1825—1904) «О музыкально прекрасном» (первое издание 1854) — работа эта исходит из чисто идеалистических предпосылок о значении формального элемента в музыке—затем эстетика музыкального искусства *Густава Энгеля* (1823—1895)—

Важнейшие работы по акустике.

Музыкальная эстетика.

этюд «О музыке, как искусстве выражения», критика «вагнерианца» *Фридриха Гаузеггера* (1837—1899), а в последнее время блестящие работы *Павла Беккера* (род. 1882). Из французских авторов по вопросам о музыкальной эстетике примечательны: *Камиль Бёлэг* (род. 1858), автора одного из первых очерков по социологии музыкального искусства, *Жюль Комбарье* (1859—1915) — замечательное исследование о взаимоотношениях между поэзией и музыкой, о законах музыкального развития и др., *Александр Лавиньяк* (1846—1916), теоретик и директор большой музыкальной энциклопедии, *Луи Лалуа* (род. 1874), *Матис Люсси* (1828—1910), — исследования по музыкальному ритму. Все названные нами музыкальные писатели являлись и являются крупнейшими представителями *музыкальной критики* в наиболее распространенных журналах и газетах своего времени.

Развитие материальных основ музыки.

В деле развития *материальных основ* музыкального искусства последнее семидесятипятилетие принесло также немало существенно нового. По сравнению с быстрым развитием композиторской и исполнительской техники, материальные орудия, воплощающие музыку, развивались, однако, сравнительно медленно и улучшение звучности инструментов производились без какого-либо систематического плана. Оркестр XX века оставался сколком прежних веков и давал в распоряжение композиторов лишь небольшую долю того богатства звуковых красок, которое он должен был бы давать по современному состоянию творческой техники. Нижеследующая таблица, взятая нами из интересного очерка *А. Абазы-Григорьева* «Музыка и техника», показывает, в каком направлении шло улучшение существующих музыкальных инструментов. С начала XIX столетия по настоящее время, по подсчету этого автора, было выпущено не меньше 13.000 музыкаль.ных инструментов, которые все, однако, вращаются вокруг уже известных немногочисленных типов:

Усовершенствование музыкальных инструментов.

Таблица улучшений инструментов.

	1800—1899 г.г.	с 1900 г.
Орган	21%	11%
Фортепиано	38%	29%
Автоматические инструменты	17%	34%
Разные инструменты	21%	14%
Автоматическое фортепиано	3%	12%
	100%	100%

Даже такой господствующий сильный инструмен конца 19 столетия *фортепиано,* на долю которого выпало, согласно таблице, наибольшее количество изобретений, не испытал каких-либо глубоких видоизменений, причем главные усилия направлялись в сторону улучшения его звучности и изменений его внешнего вида (формы инструмента, клавиатуры — хроматическая клавиатура *Янкó* — в 1882 году, третья педаль на инструментах Стэнвея и т. д.). В области расширения хора духовых инструментов большое значение имело введение в современный симфонический оркестр (начало 70-х годов) так называемых «вагнеровских» туб, а также изобретенного парижским мастером *А. Саксом* (1814—1894) «саксофона», металлического инструмента с кларнетообразным наконечником, усовершенствованного во второй половине XIX столетия и встречающегося уже в конце шестидесятых годов у французских и итальянских композиторов. В последнее время саксофон получил большое значение, вследствие введения его в состав «джаз-банда».

Расширение хора духовых.

„Саксофон“.

Виртуозное искусство.

Большой спрос на виртуозное искусство, наблюдавшееся в середине XIX столетия, начинает к концу его постепенно вытесняться усиленным интересом к симфонической и камерной музыке. Однако, известный интерес к внешнему блеску исполнения и к преодолению всевозможных трудностей только, как самоцели, продолжает наблюдаться, правда, в ослабленном виде, и в дан-

ный период. Совершенно исчезают, как сольные виртуозные инструменты, деревянные и медные духовые, имевшие еще большое распространение в начале века, вытесненные окончательно скрипкой и фортепиано. К пианисту, после Листа и Г. Бюлова, начинают пред'являть серьезнейшие музыкальные требования, и наибольший успех выпадает на долю артиста с большими творческими задатками. К числу последних необходимо отнести крупнейших пианистов конца XIX и начала XX столетия итальянца *Ферручио Бузони* (1866—1924), бельгийца *Евгения д'Альбера* (род. 1864), поляка *Игнатия Падеревского* (род 1860), французов*Альфред Корто* (род. 1877), *Эдвард Рислер* (род. 1873), испанка *Тереза Кареньо.* В области «виолинизма» положение, подобное Листу, занимает*Иосиф Иоахим* (1831—1907), глубочайший истолкователь классической музыки. До известной степени аналогом последнего является бельгиец *Евгений Исаи* (род. 1858). Сторона чисто виртуозная была развита до наивысшего блеска испанцем *Пабло Сарасате* (1844—1904). Из числа современных представителей скрипочной виртуозности надо назвать француза *Анри Марто* (род. 1874), австрийца *Фрица Крейслера* (род. 1875), *Бронислава Губермана* (род. 1882), *Иосифа Сигети* (род. 1895). Из виолончелистов—австрийца *Давида Поппера* (1843—1913), немца *Юлиуса Кленгеля* (род. 1859), — испанцев *Пабло Казальса* (род. 1876), и *Гаспаро Кассодо* (род. 1889). Усилившийся интерес к камерной музыке создал ряд художественно-завершенных камерных ансамблей, из которых наибольшую известность приобрели квартет *Иоахима, Капэ* (основанный парижским скрипачом Люсьеном Капэ, род. в 1873 г.), *«чешский», квартет Розé,* основанный румынским скрипачем Арнольдом Розé (род. 1863). В области вокального исполнения, помимо развития музыкально драматического исполнения, эта эпоха создала тип камерного певца, преимущественно на германской почве. К числу последних относятся голландец *Иоан Мешарт* (1857—1924), *Людвиг Вюльнер* (род. 1858), *Лула Мюш-Гмейнер* (род. 1876), *Илона Дуриго* (род. 1881), *Ида Изори* (род. 1875), *Тереза Шнабель-Бер* (род. 1876), негр *Роланд Хайсс* (род. 1887) и др. Оперное искусство конца XX столетия еще больше, чем в предыдущую эпоху, требовало сильных солистов двух типов, с одной стороны представителей, так называемого «bel conto», нашедшее свое законченное выражение в лице *Энрико Карузо* (1873—1919), *Маттио Баттистини* (род. 1857), *Титта Руффо* (род. 1874), *Адамо Дидур* (род. 1874), *В. Гигли* (род. 1890), а также певицы *Аделине Патти* (1843—1919), а с другой «вагнеровского» типа: певцы *Людвиг Шнор* (1836—1865), *Альберт Ниман* (1831—1917), *Генрих Фогель* (1845—1900), *Эрнест Крауз* (род. 1863), *Эрнест ван-Дейк* (1861—1924). (К числу крупных вагнеровских исполнителей надо отнести также и русского певца *И. Ершова);* певцы — *Мария Брандт* (1842—1921), *Амалия Матерна* (1845—1918), *Эллен Гульбрансон* (род. 1863), *Лили Леман* (род. 1842), *Анна Бар-Мильденбург* (род. 1872).

Скрипачи.

Виолончелисты.

Камерные певцы.

Представители „бельканто“.

Вагнер — основатель современной школы дирижеров.

Обостренный интерес к симфонической музыке выдвинул и ряд первоклассных дирижеров, занявших господствующее место в музыкальной жизни своего времени. Основателями новой дирижерской школы были Рихард Вагнер и его ближайший ученик Ганс Бюлов. Крупнейшие немецкие дирижеры были непосредственно связаны с байрейтским мастером и его «Домом Торжественных Представлений». Таковы: *Герман Леви* (1839—1900), *Антон Зейдль* (1850—1898), *Ганс Рихтер* (1843—1916), *Феликс Мотль* (1856—1911), *Карл Мук* (род. 1859). Величайшие из концертных дирижеров конца 19 столетия*Артур Никиш* (1855—1922), *Густав Малер* (1860—1911), *Эдмонд Колон* (1833—1910), *Феликс Вейнгартнер* (род. 1864), хотя и не были непосредственно связаны с Байрейтским театром, но все же их исполнение носило типичные черты вагнеровской школы. Из числа наиболее выдающихся дирижеров настоящего времени следует назвать: представителей малеровской школы

Современные дирижеры.

Б. Вальтера (род. 1876), *О. Клемперера* (род. 1884), *В. Фуртвенглера* (род. 1886) *Пьера Монтэ* (род. 1875), *Альберта Коутс* (род. 1882), *Иосифа Стравинского* (род. 1872), *Леопольда Стоковского* (род. 1882), *В. Менгельберга* (род. 1871), *А. Тосканини* (род. 1867), *А. Вуда* (род. 1870).

Радиотелефония и музыка.

Тесная территориальная зависимость исполнителя от слушателя в последние десятилетия была расторгнута изобретением, открывающим совершенно новые, неисчерпаемые возможности, а именно беспроволочная радиотелефонная передача музыкальных звуков. До начала XX столетия никому, в сущности говоря, не приходило в голову идея передачи звуков на далекие пространства и только в последние 20-30 лет, богатых такими открытиями, как беспроволочный телеграф, лучи Рентгена, появилась смелая мысль не только о передаче музыкальных звуков на расстоянии, но также и получении их электрическим путем. Начавшееся около 1920 года широкое использование радио-телефонных установок для музыкальных целей, в настоящее время, благодаря повсеместному радиолюбительству, становится очень важным фактором для музыкальной жизни. Еще трудно установить, насколько художественно положителен результат музыкальной радио-пропаганды, но несомненно, что радио суждено сыграть огромную роль в приближении музыки к массам.

Электрификация музыкальных инструментов.

Около 1900 года начали появляться и музыкальные приборы, в которых звук воспроизводится электромеханическим путем. Эта *электрификация* инструментов имеет целью освободить музыкальный звук от всяких искажающих шумов и создать таким образом музыку более совершенную в акустическом отношении, чем до сих пор исполняемая. Еще в девяностых годах прошлого столетия американский изобретатель Кейгиль предложил музыкальный аппарат, долженствующий заменить целый оркестр с его разнообразным звуком. Аппарат этот был усовершенствован в 1913 году. Действие его основывается на системе альтернаторов (то-есть, возбудителей токов), из которых каждый вырабатывает совершенно чистый звук без примеси призвуков. Для получения определенной окраски звука (тембра) одновременно с этим посылается ряд слабых звуков, соответствующих призвукам какой-либо ноты. Окружив какой-либо звук разными призвуками можно получить любую ноту, окрашенную разными тембрами, например, скрипки, трубы, флейты, и т. д. Исходя из прибора Кейгеля, можно получить разнообразную симфонию звуков посылкой электрических волн. Исчезнет необходимость большого состава оркестрантов, так как такой музыкальный прибор дает разные тембры, управляемый лишь одним лицом.

Мы закончили наше изложение историко-музыкального процесса в западной Европе. Никогда еще за десятилетнее свое существование западноевропейская музыка не переживала такого глубокого и тяжелого кризиса, как в настоящее время. Мировая война, Октябрьская Революция, глубочайшие социальные сдвиги на Западе, наростающие с полной неизбежностью социальные революции — таково общественное окружение, в котором творит современный европейский композитор. Музыка на Западе еще всецело находится в руках господствующей буржуазии и не выдвинула пока каких-либо крупных деятелей, проникнутых последовательно пролетарским, коммунистическим мировоззрением. Но нельзя отрицать того, что в господствующей музыке под влиянием новой социальной обстановки совершаются значительные переломы. Изживается иллюзия обостренного национализма в музыке. Из искания новых, свежих звучностей возникают попытки нового наднационального языка звуков. С другой стороны, ввиде реакции против чрезмерной утонченности музыки, рассчитанной на высокобуржуазные потребительские круги, нарождается упрощение, установка на массового слушателя. Современное музыкальное искусство дает характерную картину той трагедии, которую переживает сейчас буржуазная творческая мысль на Западе....

Литература по всеобщей истории музыки.

I. На иностранных языках (показаны лишь главнейшие сочинения).

1. **Ambros A.** Geschichte der Musik. (5 т.) 1862 - 1882.
2. **Fétis F.** Histoire général de la musique. 5 т. (1869—1875). До 15 в.
3. **Langhans, W.** Geschichte der Musik des 17, 18, 19 Jrh. 2 т. 1882—1886.
4. **Dommer A.** Handbuch der Musikgeschichte.
5. **Naumann E.** Illustrierte Geschichte der Musik (1-ое изд. 1882—2-ое обраб. E. Шмицем 1905).
6. The Oxford History of Music. 6 т. (с 1901—1905).
7. **Riemann H.** Handbuch der Musikgeschichte 4 т. 1904—1908.
8. **Riemann H.** Kleines Handbuch der Musikgeschichte (1-ое изд. 1908, 2-ое 1919).
9. **Dommer A.—Schering A.** Handbuch der Musikgeschichte 1914 (2-ое 1921).
10. **Riemann. H.** Geschichte der Musik seit Beethoven 1901.
11. **Combarieux I.** Histoire de la musique. 3 т. 1913—1924.
12. **Merian H.** Geschichte der Musik im XIX Jahrhund. 1901.
13. **Prosnitz A.** Kompendium der Musikgeschichte. (3 т. 1889—3-ое изд. 1915).
14. **Lavignac.** A. Encyclopédie de la musique. (ч 1—История музыки).
15. **Bellaigue C.** Les époques de la musique. (2 т. 1909).
16. **Prosnitz A.** Handbuch der Musikgeschichte (2 т. 1899 и 1900).
17. **Kretschmar H.** Einführung in die Musikgeschichte 1919.
18. **Einstein A.** Geschichte der Musik (2-ое изд. 1920).
19. **Wolf I.** Umriss der Musikgeschichte т. I 1924.
20. **Adler G.** Handbuch der Musikgeschichte. 1924.
21. **Mauclair C.** La musique européenne 1850—1914. (1914).
22. **Bekker P.** Musikgeschichte als Geschichte der musikal. Formehandlungen, 1926.

II На русском языке:

1. **Сакетти Л.** Очерк всеобщей истории музыки (1-ое изд. 1882, 4-ое 1910).
2. **Доммер А.** Руководство к изучению истории музыки (пер. Дурова Спб. 1884)
3. **Кочетов Н.** Очерк истории музыки (3-ое изд. 1924.)
4. **Шторк Л.** История музыки т. I (1910)
5. **Браудо Е.** Всеобщая история музыки до конца 16 в. т. I. Госиздат Петр.—Москва 1922.
6. „ **Е.** Всеобщая история музыки с 1600—1850 г. т. II Госиздат Петр.—Москва 1925.
7. **Сабанеев Л** Всеобщая история музыки. Москва 1925.
8. **Кузнецов К.** Введение в историю музыки. Петрогр. 1923.

III Справочные издания, словари и пр. (на иностранных языках). Журналы.

1. **Koch's** Musikalisches Lexikon (в обработке Доммера 1865).
2. **Fetis F.** Biographie universelle des musiciens (1-ое изд. 1835—1844, 2-ое изд. 1860—1879).
3. **Escudier M.** и **L.** Dictionnaire de la musique (1-ое изд. 1844.)
4. **Champlin S.** и **Althorp W.** Cyclopedia of music and musicians. (3 т. 1888—1890).
5. **Mendel-Reissmann.** Musikalisches Conservationslexicon. 11 т. 1870—1883.
6. **Backer Th.** Biographical dictionary of musicians. 1900.
7. **Pazdirek Fr.** Universalhandbuch der Musikliteratur. (24 т. последний в 1910 г.).
8. **Hull A. E.** Dictionary of Modern Musik und Musicians. 1923.
9. **Clifford J. H.** The standard Musical Encyclopedia. Нью Иорк 1916.
10. **Kretschmar H.** Führer durch der Konzertsaal. (4 т. 1-ое изд. 1887, 4-ое изд. 1920).
11. **Riemann H.** Musiklexikon (1-ое изд 1882, 10-ое изд. 1922).
12. **Grove G.** Dictionary of music and musician, 4 т. (1-ое изд. 1870—1879, 2-ое 1904 - 1909).
13. **Lavignac A.** Encyclopédie de la musique.
14. **Dunstan A.** A cyclopaedic dictionary of music. (2-ое изд. 1909).
15. **Moer I.** Musiklexikon 1914.
16. **Eitner R.** Biographisch-bibliographischer Quellenlexikon der Musiker. (10 т. 1900—1903).
17. **Eaglefield Hull.** Dictionary of modern Music и немецкий перевод словаря A. Einstein'a „Das neue Musiklexicon". Берлин 1926.

IV. Справочные издания на русском языке. Музыкальные хрестоматии. Материальная культура в музыке.

1. **Риман Г.** (Русск. перевод). Музыкальный словарь. Москва 1904.
2. **Энгель Ю.** Краткий музыкальный словарь. Москва 1905.
3. **Шеринг А.** История музыки в таблицах. Ленинград 1924.
4. **Саккети Л.** Краткая историческая музыкальная хрестоматия. Спб. 1896.
5. **Браудо Е.** Основы материальной культуры в музыке. Москва 1924.

Пятидесятые годы 19 столетия. „Умиротворение“ Германии и Австрии. Победа политической реакции в средней Европе. В 1851 году—первая всемирная выставка в Париже, в 1852. Наполеон III – французский император, в 1855 г. выходят работы немецких материалистов К. Фогта и Бюхнера, а также „Основания психологии“ Спенсера.

	Германия и Австрия.	Франция и Бельгия.	Англия и северные страны.	Италия и Испания.	Россия.
1850	„Лоэнгрин“ в Веймаре. „Опера и драма“ (I ч.). „Искусство и революция“ Вагнера. Основание Баховского Общества в Лейпциге. 3-я симфония Шумана.	Род. Ж. Сервэ.	—	—	—
1851	„Опера и драма“, „Обращение к друзьям“ Р. Вагнера. Ум. А. Лорцинг.	Род. В. д'Энди. „Раймонда“ Тома.	Род. Г. Томас.	„Риголетто“ Верди (премьера в Венеции)	„Ломбарды“ Верди.
1852	Окончание текста „Золота Рейна“ и „Валькирии“. Первое выступление ново-немецкой школы.	Опера Берлиоза „Бенвенуто Челлини“. Куссмакер: „История гармонии в средние века“.	Берлиоз делается дирижером нового филарм. общест. в Лондоне.	—	„А. Страделла“ Флотова (СПБ.)
1853	Первые произведения Брамса. Первое концертное турне Г. Бюлова.	—	—	—	—
1854	Соната h-moll Листа. Окончание партитуры „Золота Рейна“ Вагнером.	Род. Э. Тинель.	Вагнер в Лондоне.	Первое выступление 10-летнего П. Сарасате.	1-я симфония Рубинштейна.
1855	„О музыкально-прекрасном“ Ганслика. „Фауст“—симфония Листа. Его-же „Гранская месса“ и 1-й фп. концерт.	Оффенбах открывает театр „Bouffes parisiennes“, М. Гарсиа изобретает ларингоскоп.	—	Ум. П. Альбенис.	Род. А. Лядов.
1856	Биография Моцарта О. Яна. Приступлено к изданию пол. соб. соч. Генделя. Ум. Р. Шуман. „Сокровищница песен“ Л. Эрка.	Ум. А. Адам.	Род. Хр. Синдинг (Норвегия).	—	„Русалка“ Даргомыжского. „Лукреция Борджия“ Доницетти (СПБ.)
1857	Вагнер: текст „Тристана“. Пять Стихотворений.	Опера Давида „Бразильская жемчужина“.	—	—	Ум. М. Глинка. „Фенелла“ Обера (СПБ)
1858	Лёве „Арчибальд Дуглас“.	„Троянцы“ Берлиоза. „Орфей в аду“ Оффенбаха.	Григ поступает в лейпцигскую консерваторию	—	Первое испол. C. dur'-ной симфонии Шуберта.
1859	„Тристан и Изольда“ Вагнера. Ум. Шпор.	„Фауст“ (Маргарита) Гуно.	—	„Маскарад“ Верди.	Основание Русск. Музык. об-ва в Петербурге. „Виндзорские кумушки“ Николаи, „Трубадур“ Верди (СПБ). „Жидовка“ Галеви (СПБ).

Шестидесятые годы 19 столетия. Усиление материалистического мировоззрения. Книги Г. Семпера о стиле в изобразительных искусствах. Ланге „История материализма“. Расцвет немецкой спекулятивной эстетики. Немецко-австрийская война.

	Германия и Австрия.	Франция и Бельгия.	Англия, северные страны, Америка.	Италия и Испания.	Россия.
1860	Обработка Р. Францем сочинений Баха и Генделя. Род. Малер.	Род. Шарпантье. Гуно „Филемон и Бавкида“.	Симфонические концерты Вергульста в Гааге (Голландия)	Род. А. Франкетти.	„Отелло“ Россини (СПБ).
1861	Первое музыкальное празднество Всеоб. Нем. Муз. Союза в Веймаре. Ум. Г. Маршнер.	„Тангейзер“ Вагнера в Париже. Открытие общедоступных концертов Падлу. Род. Кл. Дебюсси.	Открытие Музыкальной Академии.	Лист в Риме.	Род. А. Аренский.
1862	Вагнер „Мейстерзингеры“ (текст). Лист „Елизавета“. А. Амброс „История музыки“.	Гуно „Королева Савская“. Берлиоз „Беатриче и Бенедикт“. Ум. Ф. Галеви. Давид „Лала Рук“.	—	—	„Сила судьбы“ Верди (премьера в СПБ.) Основан. петербургской консерв. А. Рубинштейном. „Гугеноты“ Мейербера (СПБ.).
1863	Г. Гельмгольц „Учение о звуковосприятии“.	Берлиоз „Троянцы в Карфагене“ (Париж). Бизе „Искатели жемчуга“.	—	Род. П. Масканьи.	Р. Вагнер в Петербурге и Москве. Рубинштейн „Ферaморс“ А. Серов „Юдифь“.
1864	Вагнер переселяется в Мюнхен. Род. Р. Штраус.	Ум. Дж. Мейербер. Оперетта Оффенбаха „Прекрасная Елена“.	Род. Евг. д'Альбер (в Глазго).	—	—
1865	„Тристан и Изольда“ Вагнера в Мюнхене.	„Африканка“ Мейербера.	Род. Ж. Сибелиус. Начало изд. Мальдегемом сочинений нидерландцев 16 ст. Э. Григ „Осенью“, конц. увертюра.	—	Рубинштейн „Демон“. Род. А. Глазунов.
1866	Эттинген „Дуалистическая система гармонии“.	Тома „Миньона“. Оффенбах „Парижская жизнь“.	—	Род. Ф. Бузони.	Основание московской консерватории Н. Рубинштейном.
1867	Вагнер „Мейстерзингеры“ (оконч. партитуры).	Бизе „Красивая девушка из Перта“.	—	Верди „Дон Карлос“ (премьера в Париже).	„Руслан и Людмила“ Глинки в Праге. Даргомыжский „Торжество Вакха“. Берлиоз в Москве.
1868	1-я симфония Брукнера. 1-е представ. „Мейстерзингеров“.	Тома „Гамлет“. Лекок „Чайный цветок“.	Э. Григ. Фортепианный концерт. Ум. Х. Кьерульф (Норвегия).	Ум. Д. Россини (в Париже). Бойто „Мефистофель“.	„Лоэнгрин“ Р. Вагнера (СПБ). „Травиата“ Верди (СПБ). Чайковский „Воевода“.
1869	Первое представление „Золото Рейна“ в Мюнхене.	Ум. Г. Берлиоз. Фетис „Всеобщая история музыки“.	—	—	Ум. А. Даргомыжский. Ц. Кюи „Вильям Ратклиф“. „Пророк“ Мейербера (СПБ.). „Фауст“ Гуно (СПБ.).

Семидесятые годы 19 столетия. **Франко-прусская война. Коммуна в Париже. Эпоха „грюндерства“ в Германии. Развитие немецкой социал-демократии. „Борьба за культуру“ в Германии. Гастроли „мейнингенцев“. Романы Достоевского и Толстого. „Могучая кучка“. Народовольческое движение в России. Изобретение телефона и фонографа. Драмы Ибсена. Натурализм в живописи и литературе.**

	Германия и Австрия.	Франция.	Англия, северные страны и Америка.	Италия и Испания.	Россия.
1870	Вагнер „Бетховен“. 1-е исполнение „Валькирии“ в Мюнхене.	Л. Делиб „Коппелия“. Мемуары Берлиоза.	—	Ум. С. Меркаденте.	Патти в России.
1871	И. Штраус „Индиго“.	Основание „Национального Музыкального Общества“.	Брукнер в Лондоне (8 органных концертов). Род. Менгельберг (Утрехт). Э. Григ основывает в Христиании Музыкальное Общество.	„Аида“ Верди (премьера в Каиро).	Ум. А. Серов. Серов „Вражья сила“.
1872	Закладка дома Торжественных Представлений в Байрейте. Ницше: „Рождение трагедии“.	С. Франк: Оратория „Искупление“. Бизе: музыка к „Арлезианке“. „Джамиле“. Лекок „Мамзель Анго“.	—	Род. Лоренцо Перози.	Даргомыжский „Каменный гость“ (1-е предст.).
1873	3-я симфония Брукнера. Род. М Регер. Спитта: Биография Баха.	Массне: „Мария Магдалина“.	Расцвет музыкальных празднеств в Англии.	—	—
1874	Окончание „Кольца Нибелунга“ Р. Вагнером. Ум. П. Корнелиус.	Л. Делиб: „Так сказал король“. К. Сен-Санс „Пляска мертвецов“. Учрежд. концерты Э. Колонн (Париж)	—	Дж. Верди: „Реквием“.	П. Чайковский 1-й фп. концерт. „Тангейзер“ Вагнера (СПБ). М. Мусоргский: „Борис Годунов“ (1-е предст.).
1875	Род. А Шенберг. К. Гольдмарк „Королева Савская“.	Лекок. „Жирофле-Жирофля“. Ж. Бизе. „Кармен“.	—	Род. М. Равель (в Испании.	
1876	Первое вагнеровское празднество в Байрейте.	—	Музыка Грига к „Пер Гинту“.	—	Чайковский „Кузнец Вакула“. А. Рубинштейн „Маккавеи“ (СПБ). „Кармен“ Бизе (петерб. итал. сцена).
1877	И. Брамс 1-я симфония.	Планкет „Корневильские колокола“.	—	—	Глинка „Жизнь за царя“ в Ганновере.
1878	Никиш—дирижер лейпцигской оперы.	—	—	—	Р. Вагнер „Риэнци (СПБ).
1879	—	—	—	—	П. Чайковский „Евгений Онегин“ Москва).

Восьмидесятые годы 19 столетия. Националистическая реакция в Германи и Франции. Реализм в искусстве и литературе. Усиление влияния Ницше, Стриндберга Первые драмы Гауптмана. Толстой „Власть тьмы“ и толстовство на западе. Реакция в России. Разгром народовольческого движения.

	Германия и Австрия.	Франция.	Англия, северные страны и Америка.	Италия и Испания.	Россия.
1880	„Романтическая“ симфония Брукнера.	Образование школы С. Франка. „Ж. де-Нивель“ Делиба. Ум. Ж. Оффенбах (Париж) и Н. Ребер.	Ум. Дж. Гоос. Ум. Олле-Буль (Норвегия).	—	Н. Римский - Корсаков „Майская ночь“.
1881	Р. Штраус. Симфония. (Мюнхен).	Концерты Ламурэ. Массна „Иродиада“. Гуно „Трибут Заморы“.	—	—	Р. Корсаков „Антар“. П. Чайковский Фтп.-трио. Ум. М. Мусоргский. Ум. Н. Рубинштейн.
1882	„Парсифаль“ Р. Вагнера (Байрейт).	—	—	—	П. Чайковский „Орлеанская дева“.
1883	Ум. Р. Вагнер в Венеции.	Л. Делиб „Лакмэ“.	А. Мекензи „Коломба“ (Лондон). Открытие „Метрополитэн“—Театра в Нью-Иорке.	—	Н. Римский-Корсаков „Снегурочка“. Род. И. Стравинский. 1-я симфония А. Глазунова.
1884	Психологическое учение о звуке К. Штумпфа. Открытие нового гевандгауза в Лейпциге.	Ж. Массне „Манон“.	—	Дж. Пуччини „Вилли“.	А. Рубинштейн „Нерон“.
1885	—	—	Селливэн „Микадо“.	—	—
1886	Ум. Фр. Лист.	Э. Шабрие: „Гвендолина“.	—	Ум. А. Понкиелли.	Э. Направник „Гарольд“.
1887	Р. Штраус: симфония „Картины Италии“.	Ум. А. Одран и Ж. Паделу. Шабрие „Король против воли“.	Ум. Ж. Линд (Швеция). Изобретение граммофона Э. Берлинером (Вашингтон).	Д. Верди „Отелло“ (Милан).	Ум. А. Бородин.
1888	Р. Штраус „Макбет“. Ф. Ницше „Вагнеровский инцидент“.	Э. Тинель „Франциск“. Э. Мало „Король Иса“.	—	—	„Руфь“ Ипполитова-Иванова (Тифлис). П. Чайковский 5-я симфония.
1889	Гуго Вольф „Испанская книга песен“.	Монументальное издание: „Музыкальная палеография“. С. Франк. Симфония Ddur.	—	У. Франкетти „Азраэль“.	Гастроли вагнеровского театра Неймана в СПБ и Москве. Дебюсси в России.

Девяностые годы 19 столетия: Отмена закона о социалистах в Германии. Усиление реализма в искусстве. Расцвет творчества Гауптмана. „Стиль молодежи" (Мюнхен). Поэты - символисты во Франции (Маллармэ и Верлен). „Портрет Дориана Грея" Уайльда. Открытие рентгеновских лучей, беспроволочного телеграфа. Москов. худ. театр и чеховские драмы.

	Германия и Австрия.	Франция и Бельгия.	Англия, северные страны и Америка.	Италия и Испания.	Россия.
1890	Р. Штраус „Смерть и просветление".	Ум. С. Франк. Рейер „Саламбо". Первые романсы Дебюсси.	Ум. Н. Гаде (Дания).	Масканьи „Сельская честь" (Рим).	П. Чайковский „Пиковая дама".
1891	—	Э. Брюно. „Мечта".	А. Селливэн „Айвенго".	Масканьи „Друг Фриц". Р. Леонковалло „Паяцы".	„Кн. Игорь" Бородина (первая постановка в СПБ.).
1892	А. Брукнер 8-я симфония.	Ж. Массне. Вертер. К. Дебюсси „Фавн" (симф. поэма. Ум. Э. Лало.	А. Энна (Дания) „Ведьма". Первое симфоническое произведение Ж. Сибелиуса (Финляндия).	И. Франкетти „Колумб". Джордано „Дурная жизнь".	Род. С. Прокофьев.
1893	Э. Гумпердинк „Гензель и Гретель". А. Дворжак. Симфония „Новый Свет".	—	—	Дж. Верди „Фальстаф". Дж. Пуччини „Манон Леско".	П. Чайковский (Симфония 6). Ум. П. Чайковский.
1894	Ум. Г. Гельмгольц. Р. Штраус „Гунтрам". М. Шиллингс. „Ингвельде". Закончено собрание сочинений Генделя (100 том.).	Ум. Э. Шабрие.	Г. Перри. „Царь Саул" (оратория).	Л. Торки основывает „Итальянское музык. обозрение".	Первые фт. композиции Скрябина изданы в Москве. Ум. А. Рубинштейн. Ц. Кюи „Флибустьер".
1895	Г. Вольф „Коррегидор". Р. Штраус „Тиль Эйленшпигель".	Ф. Геварт „Античная мелодия в песнопениях латинской церкви".	—	—	—
1896	Г. Пфицнер „Бедный Генрих". Ум. А. Брукнер. Р. Штраус „Так говорил Заратустра".	Основание „певческой школы" в Париже.	Стенфорд „Шэм о Бриэн". Ирландское певческое общество основан.	Дж. Пуччини „Богема".	Глазунов „Раймонда". П. Римский-Корсаков „Садко".
1897	Р. Штраус „Дон Кихот".	В. д'Энди „Ферваал".	Ф. Деиус „Коанга" (муз. др.). Г. Альфвен (Швеция) 1-я симфония. Ш. Лёффлер (Америка).	И. Альбенис (Испания). „Пепита Хименец" (опера).	—
1898	Р. Штраус „Жизнь героя". Евг. д'Альбер „От'езд".	В. д'Энди „Иштар" (симф. вариации).	—	—	—
1899	А. Шёнберг: секстет „Ночь преображения". Основание интернац. муз. общ. (Флейшер).	Ум. Э. Шоссон.	„Смерть Тентажиля" (симф. поэма) Г. Альфвен (Швеция) 2-я симфония. 1-я симфония Ж. Сибелиуса.	—	„Тристан и Изольда" на сцене Мариинского театра в СПБ.

1900—1910 годы. Символизм в романской поэзии. Импрессионизм в живописи. Сильное влияние русской музыки на ново-французскую. Русский балет в Париже. Начатки футуризма. Влияние Дебюсси на новых немецких авторов.

	Германия и Австрия.	Франция и Бельгия.	Северные страны (Англия, Скандинавские страны) и Голландия.	Италия и Испания.	Россия.
1900	Закончено издание пол. собр. соч. И. С. Баха. Ум. Фр. Ницше. М. Шиллингс „Судный день дудошников“.	Г. Шарпантье „Луиза“.	Э. Эльгар „Сон Геронтия“ (оратория).	Дж. Пуччини „Тоска“. Р. Леонковалло „Заза“.	Основание „вечеров современной музыки“ 1-я симфония А. Скрябина.
1901	А. Шенберг „Гурре“—песни.	—	Стенфорд „Много шума из ничего“.	Ум. Дж. Верди.	—
1902	Открытие мюнхенского вагнеровского театра (принца-регента). Л. Япачек „Игнуфа“ (опера).	Кл. Дебюсси „Пелеас и Мелиссанда“ (Париж).	Первое Нидерландское музыкальное празднество (Амстердам).	—	—
1903	Ум. Г. Вольф.	Кл. Дебюсси „Празднества любви“.	—	Э. Вольф-Феррари „Любопытные женщины“ (опера) и „Новая жизнь“ (хор. соч.).	А. Скрябин. 2-я симфония. А. Глазунов. 5-я симфония.
1904	Ум. А. Дворжак. Г. Риман „Руководство по истории музыки“.	Г. Пиэрне „Крестовый поход детей“. Основание баховского общества в Париже.	Петерсон-Бергер (Швеция) симфония „Знамя“.	Дж. Пуччини „Мадам Баттерфлей“.	А. Скрябин. „Божественная симфония“. Основание концертов А. Зилоти. А. Глазунов 6-я симфония.
1905	Р. Штраус „Саломея“. Ф. Легар „Веселая вдова“. М. Регер „Вариации на тему Бетховена“.	А. Экспер „Композиторы французского возрождения“. Кл. Дебюсси „Картины“ и „Море“ (3 симфонических наброска). М. Равель „Сонатина“.	—	Дж. Мартуччи. Симфония F. moll.	М. Регер и Р. Штраус в России.
1906	А. Шенберг. Камерная симфония.	М. Равель „Естественная история“.	—	—	А. Глазунов 8-я симфония.
1907	1-е моцартовское празднество (Зальцбург). Ум. И. Иоахим.	П. Дюкас „Ариана и синяя борода“. М. Равель „Испанский час“ (опера).	Ум. Э. Григ (Норвегия).	—	А. И. Римский-Корсаков „Золотой петушок“.
1908	М. Регер. „100-й псалом“.	Кл. Дебюсси „Детский уголок“. М. Равель „Мать — гусыня“ (сюита для фт. в 4 руки).	Ум. Э. Мак Дауэль. Гр. Банток (Англия). „Пьеро на мгновение“.	—	А. Скрябин „Поэма экстаза“ Ум. А. Н. Римский-Корсаков.
1909	Р. Штраус „Электра“. 3-й конгресс муз. ист. общ.	—	Ф. Денус (Америка) „Литургия жизни“ (хоровая симф.).	Э. Вольф-Феррари „Секрет Сусанны“. Ум. И. Альбенис (Испания).	—

1910—1920 годы. Разложение старых музыкальных форм. Повсеместная реакция против музыкальной драмы. Мировая война. Культурное разобщение народов. Октябрьская пролетарская революция в России. Ноябрьский переворот в Германии. Экспрессионизм в западной музыке. Сильнейшее влияние Стравинского.

	Германия и Австрия.	Франция и Бельгия.	Северные страны (Англия, Скандинавские страны, Нидерланды, Америка.	Италия и Испания.	Россия.
1910	8-я симфония Г. Малера для 1000 участн. в Мюнхене.	Кл. Дебюсси „3 баллады“.	Э. Мак Доуэлль (Америка) фортепианный концерт.	Дж. Пуччини „Девушка с запада“.	Первая постановка „Кольца Нибелунга“ Р. Вагнера в Петербурге. А. Скрябин „Прометей“ (для фт. и орк.). И. Стравинский „Жар-птица“ (балет).
1911	Ум. Г. Малер. Барток „Варварское аллегро“. Р. Штраус „Кавалер Розы“. Автобиография Вагнера „Моя жизнь“. Основ. ново-венгер. муз. общ.	Кл. Дебюсси „Св. Севастиан-мученик“.	Э. Эльгар (Англия) 2-ая симфония.	Фр. Мальпиеро „Впечатления действительности“.	И. Стравинский „Петрушка“ (балет). И. Стравинский „Звездоликий“.
1912	Р. Штраус „Ариадна в Наксосе“. Ф. Шрекер „Дальний звон“.	Ум. Ж. Массне. М. Равель „Дафнис и Хлоэ“.	„Электрический оркестр“ Кейгилля (Америка).	—	И. Стравинский „Весна священна“ (балет).
1913	Первый музыкально-педагогический конгресс в Берлине.	—	С. Скотт. Камерные произведения.	Э. Вольф-Феррари „Враг из-за любви“. П. Масканьи „Паризина“.	Кл. Дебюсси в России.
1914	Р. Штраус „Легенда о Иосифе“. Открытие 1-го муз. исслед. инст. в Лейпциге. М. Шиллингс „Мона Лиза“.	Э. Сати „Парад“. 5-й конгресс Инст. Муз. Общ. (Париж).	Гр. Банток (Англия). „Гебриды“ (симфония).	Ум. Дж. Сгамбатти.	„Электра“ Р. Штрауса в Мариинском театре (Петербург). И. Стравинский „Из японской лирики“. Первая постановка „Мейстерзингеров“.
1915	Р. Штраус „Альпийская симфония“. М. Регер. „Вариации на тему Моцарта“.	А. Роже-Дюкас. „Орфей“ (симфон. балет).	5-я симфония Ж. Сибелиуса (Финляндия).	И. Пиццети „Федра“.	Ум. А. Лядов. И. Стравинский „Соловей“. Скончался А. Скрябин. Скончался С. Танеев. И. Стравинский „Пьесы для струн. квартета“.
1916	Ум. М. Регер.	Кл. Дебюсси „Сонаты для разных инструментов“.	П. Гренджер. (Америка) „Отец и дочь“. Первый „джаз-банд“ в Англии.	А. Казелла „Героическая элегия“.	С. Прокофьев „Скифская сюита“.
1917	Г. Пфитцнер „Палестрина“. Фр. Шрекер: Камерная симфония. Ф. Бузони „Арлекино“.	1-я симфония Д. Мило.	—	Дж. Пуччини „Триптих“. П. Масканьи „Лодолетта“. О. Респиги „Римские фонтаны“.	С. Прокофьев „Игрок“ „Пелеас и Мелисанда“ Дебюсси в Театре Муз. драмы (Петроград).
1918	Фр. Шрекер „Отмеченные“.	М. Равель. Токката для фп. Ум. Кл. Дебюсси.	Э. Смайс „Добрый друг“. Г. Гольст „Планеты“ (симф. поэма).	Ум. Р. Леонковалло и А. Патти.	И. Стравинский „Свадебка“ и „Байка про лису“. —
1919	Р. Штраус. „Женщина без тени“. Ум. Г. Риман.	—	А. Баке (Англия). Квартет для струнных и арфы.	—	Открытие муз. отд. Р. И. Ист. Иск.

1920—1925 годы. Глубочайший идеологический кризис современной зап.-евр. музыки. Обострение национализма в мелких вновь образовавшихся государствах. Денационализация музыкального стиля у крупных культурных народов. Образование интернационального общества современной музыки. Приезд западных музыкантов в СССР.

	Германия и Австрия (Чехославакия и Венгрия).	Франция и Бельгия.	Сев. страны (Англия, Сканд. страны, Америка, Финляндия).	Италия и Испания.	Р.С.Ф.С.Р. и С.С.С.Р.
1920	Э. Резничек „Рыцарь Синяя борода“. Э. Корнгольд „Мертвый город“. Ф. Шрекер „Кладоискатель“. Р. Штраус „Интермеццо“.	М. Равель „Вальс“ (хореогр. поэма).	Н. Гатти. „Буря“.	Ф. Мальпиеро „7 канцон“.	И. Стравинский „Пульчинелла“.
1921	П. Гиндемит „Убийца — надежда женщин“. Р. Штраус „Битые сливки“ (балет).	А. Онеггер. „Царь Давид“. М. Равель: Соната для скрипки и виолончели. М. Равель „Франциск Ассизский“.	Н. Гатти. „Принц Фенелон“. Первые радиоконцерты со станции Гельмсфорт (близь Лондона).	П. Масканьи. „Маленький Марат“. Ф. Альфано „Сакунтала“.	
1922	П. Гиндемит 2-й стр. квартет. Основание интернационального общества современной музыки в Зальцбурге. Яначек Л. „Катя Кабанова“.	Д. Мило. „Бык на крыше“.	У. Блис „Световая симфония“.	Ум. Д. Педрелль (Испания)	Приезд О. Фрида в РСФСР.
1923	А. Шенберг. Сюита для фортепиано.	А. Онеггер. „Пацифик“, „Люлили“ (музыка к драме Р. Роллака).	В. Уильямс „Старый король“ (балет).	И. Пиццети „Дебора и Яэль“. М. де Фальа (Испания): „Жизнь коротка“ (опера).	Приезд О. Фрида, Б. Вальтера и Г. Брехера в РСФСР.
1924	Э. Кшенек. „Прыжок через тень“. А. Шенберг: Серенада. П. Гиндемит „Демон“. Ф. Бузони „Д-р Фауст“. Ум. Ф. Бузони. Э. Веллес „Альцеста“.	Д. Мило. „Синий поезд“ (балет).	Э. Блох. (Америка). Симфония cis moll.	Ум. Дж. Пуччини.	Первое исполнение „Саломеи“ Штрауса в Ленинграде (Лен. ак. театр оперы). Образов. рус. отд. международной ассоциации совр. муз. Первое исполнение „Дальнего звона“ (Ленинград. ак. театр оперы).
1925	Р. Штраус. Концерт для фп.	А. Онеггер. „Юдифь“.	Л. Грюнберг (Америка). „Небоскребы“ (опера с сопр. джаз-банда). А. Эпна (Дания). „Дон Хуан Моренга“ (опера).	А. Казелла Концерт для струн. инструм.	Приезд Фр. Шрекера в СССР. И. Стравинский. Концерт для фп. и дух. оркестра.
1926	П. Гиндемит. Серенада. Кам. Концерты.	М. Равель: „Дитя и чары волшебства“. (1-ое исполнение).		—	Первое исполнение „Любовь к трем апельсинам“ в Ленинграде. Приезд Д. Мило и А. Казелла в СССР.

УКАЗАТЕЛЬ.

Л.

М.

Н.

О.

П.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Список замеченных опечаток.

Стр.	НАПЕЧАТАНО:	СЛЕДУЕТ ЧИТАТЬ:
48	Леонковалло	повсюду: Леонкавалло.
49	14 стр. снизу Любовник - целитель	„Лекарь по неволе“.
64	11 „ „ строка, начинающуюся со слов Ашанин	двумя строчками выше.
91	20 стр. сверху 1784	1874
129	Крженек	Кршенек.
134	„	„
175	3 стр. сверху випского	анского.

Цена 3 р. 50 к.

